UNIV. OF ARIZONA
N7832 .K6 mn
Komstedt, Rudolf/Vormittelalterliche mal
3 9001 03774 1595

DOLF KÖMSTEDT

VORMITTELALTERLICHE MALEREI

RUDOLF KÖMSTEDT / VORMITTELALTERLICHE MALEREI

832
6

VORMITTELALTERLICHE MALEREI

DIE KÜNSTLERISCHEN PROBLEME DER MONUMENTAL- UND BUCH-MALEREI IN DER FRÜHCHRISTLICHEN UND FRÜHBYZANTINISCHEN EPOCHE

VON

RUDOLF KÖMSTEDT

MCMXXIX

DR. BENNO FILSER VERLAG G.M.B.H. / AUGSBURG

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Copyright 1929 by Dr. Benno Filser Verlag, G. m. b. H., Augsburg. Printed in Germany
Monotypesatz und Druck in Didot-Antiqua durch die C. H. Beck'sche Buchdruckerei, Nördlingen
Klischees Gustav Dreher, Stuttgart, und F. Endreß, Augsburg
Einband der Großbuchbinderei Ludwig Zollnecker, Augsburg

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

I. TEXTTEIL

Problematik 1
Die stilistischen Strömungen der spätrömisch-christlichen Zeit:
Katakombenmalerei 6
Mosaike und Miniaturen 10
Die Anfänge des transzendenten Ausdrucksstiles 14
Die Entwicklung des transzendenten Ausdrucksstiles und seine Klassik 20
Der Spätstil: Frühbyzantinische Monumentalkunst 24
Frühbyzantinische Miniaturen 29
Das Ende der Epoche 35
Anmerkungen 39
Ortsregister 49
Berichtigungen 50

II. BILDTEIL

Verzeichnis der Abbildungen 51
Erläuterungen zu den Abbildungen 53
Abbildungen 73

VORWORT

Gegenstand dieser Arbeit ist die Malerei des vierten bis siebenten Jahrhunderts nach Christus. Die Epoche wurde hier vormittelalterlich genannt: Sie beruft sich auf eine Wechselwirkung metaphysischer und künstlerischer Vorstellungen, die vom Mittelalter im wesentlichen unverändert übernommen wurde. Ich möchte ihr also, unbeschadet ihres Zusammenhanges auch mit der Antike, einen unmittelbar vorbereitenden Charakter zuschreiben und sie grundsätzlich weniger von der resultierenden und epigonischen Seite, mehr von der schöpferisch-leistenden ansehen.

Das Material ist sehr lückenhaft überliefert; die Monumentalmalereien befinden sich zudem häufig in fragmentarischem, oft genug in verfälschtem Zustande. Bei den seltenen Buchmalereien sind sichere Daten die Ausnahme, und alle Zeitbestimmungen, wie immer sie auch motiviert werden, dürften hier den Durchschnittsgrad historischer Wahrscheinlichkeit kaum je erreichen. Wenn ich trotzdem den Versuch machte, die Wandlungen in den künstlerischen Anschauungen des Zeitalters im Zusammenhang zu schildern, so verlockte dazu vor allem der hohe künstlerische Wert der erhaltenen Reste, aber auch die Überzeugung, daß nur hier Erkenntnisse über die Voraussetzungen der mittelalterlichen Bildvorstellung gefunden werden können.

Nach solchen Gesichtspunkten habe ich die Auswahl des Materials getroffen. Bei den Abbildungen wurden überall da Originalphotographien zugrunde gelegt, wo diese einen anschaulichen Eindruck vermitteln konnten. Freilich gab es Fälle, in denen die erreichbaren Photographien die sinnlichen Werte eher unterdrückten als vermittelten, und der Ausweg, hier geglättete, moderne Reproduktionen verwenden zu müssen, schien von zwei Übeln das geringere. Hinsichtlich der Methode habe ich sowohl einseitige Bindungen, wie auch ebenso einseitige Ablehnungen zu vermeiden gesucht, mit dem einzigen Ziel, mir die Möglichkeiten kunstgeschichtlicher Erkenntnis nach jeder Richtung offen zu halten.

Bei der Drucklegung des Buches bin ich der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft und der Universität München für die Gewährung namhafter Kostenzuschüsse zu tiefem Danke verpflichtet, den ich auch an dieser Stelle aussprechen möchte.

Die Beschaffung der Abbildungen wurde mir durch das dankenswerte Entgegenkommen insbesondere der Bibliotheca Vaticana, der Handschriftenabteilung der Münchener Staatsbibliothek, der Nationalbibliothek in Wien, sowie der Bibliotheken des archaeologischen und des kunsthistorischen Seminares der Universität München sehr erleichtert.

Dem Verlage sage ich für die auf Druck und Ausstattung des Buches verwandte Sorgfalt Dank.

Köln im Juni 1929 — R. Kömstedt

PROBLEMATIK

Die Geschichte des Abendlandes kennt keine Epoche von ähnlich tiefgründiger Umformung, wie die der vier ersten nachchristlichen Jahrhunderte. Unter dem Einflusse inhaltlich sehr verschiedener, aber in der Richtung einheitlicher, orientalischer Ideen entstand ein Weltbild, das in allen seinen Zügen der griechisch-römischen Antike zuwiderlief. Der Mißerfolg der diokletianischen Organisation, deren geistreicher Mechanismus den Kampf wenigstens der äußeren Gegensätze zu lösen suchte, steht zeitlich und ursächlich in unmittelbarem Zusammenhang mit der Duldung und schließlichen Anerkennung des Christentums durch Konstantin. Fortab vereinheitlichte ein offizieller Akt des Willens die verjährte und in eine nicht mehr faßbare Vielzahl von Erscheinungen zerfallende Wirklichkeit allein durch die Voraussetzung ihrer überirdischen Bezogenheit. Ohne Zweifel lag in dem neuen Sinn, den man der Welt gab, das Befreiende geistiger Sammlung und Übersicht. Auch wird man nicht bestreiten können, daß das neue Weltbild aus der damaligen Situation hervorging, daß ihm innere Notwendigkeit zukam. Auf der anderen Seite ist aber der Preis, mit dem man diese, mehr dem Gemüte als dem Intellekt zugute kommende Befreiung bezahlte, von ausschlaggebendem Interesse.

Wenn man den Versuch machte, allen menschlichen, ja allen natürlichen Verhältnissen überhaupt nur infolge ihres Zusammenhanges mit einem übermenschlichen Prinzip, einer überweltlichen Vorsehung Wert beizulegen, so war das, gemessen an den Vorstellungen des späten Altertums, mehr als eine graduelle Umdeutung der sinnlichen Wirklichkeit, es war beinahe ihre Negation. Die Welt wurde zum Gleichnis; ihre Tatsachen waren nur bildhaft zu begreifen, das Dasein nicht als solches, sondern nur als Ausdruck eines Übergeordneten sinnvoll. An Stelle des einzelnen Augenblicks, in dem das Leben kulminierte, trat die unendlich geglaubte Kette aller Augenblicke, an Stelle des begrenzten, von persönlichstem Leben erfüllten Raumes, mochte er nun Stadt, Land, Imperium heißen, trat eine grundsätzlich unermeßliche Weite, die in all ihren Einzelräumen gleichwertig oder vielmehr gleich wertlos gedacht wurde.

Bei solcher Umwertung der praktischen Raum- und Zeitanschauungen konnte auf die Dauer keine menschliche Äußerung im alten Sinne verstanden werden. Zumal für die bildende Kunst und besonders für die darstellenden Künste war es ja offenbar nicht gleichgültig, ob der schöne Schein der Dinge und die Fülle der mit ihnen verbundenen menschlichen Vorstellungen Inhalt der künstlerischen Anschauung war, oder ob das neue Prinzip des schlechterdings Unanschaulichen forderte, daß den Dingen jenseitige Bedeutungen eingebildet würden.

Die künstlerischen Vorstellungen der griechischen Antike waren durch den Willen zum vollkommen selbständigen plastischen Körper diesseitig und naturnahe. Durch Idealisierung wurde die Wirklichkeit zum Allgemeingültigen erhöht, nicht negiert. Die späte Antike im hellenistischen und römischen Bereich fügte zu dem plastischen Erlebnis räumliche Werte und gelangte in der Darstellung des Lichtes und seiner Phänomene zu einer sehr weitgehenden Naturwahrheit. Der Einheitsraum und die einheitliche Beleuchtung waren hier grundsätzlich erreicht und selbst in dem spärlichen, vom Zufall ausgewählten Material, das wir übersehen, fehlt es nicht an einzelnen Stücken, die sowohl hinsichtlich des Raumes, wie der Lichtführung, keine Abb. 1
sogenannten „Fehler" aufweisen. Die römische Kunst hat die Wirklichkeit von jeher in viel

größerem Umfange zu erfassen gesucht als die griechische. Zu erfassen und zu beherrschen: Der Anthropocentrismus ist hier nicht naiv, sondern bewußt und reflektierend; er strebt nicht zum Allgemeingültigen und Ausgeglichenen, sondern zum Subjektiven und nicht die zum Ideal erlöste, sondern die im Willen gestraffte, herrenmäßige Gebärde bestimmt als geistige oder physische Überlegenheit das Verhältnis zur Umwelt. Natürlich sind alle Mittel recht, die zu diesem Ziele führen und das, was wir Wirklichkeit nennen — von vorneherein für diese Auffassung nichts an sich und nichts zuletzt Wertvolles — wird gerne nicht nur über das harmonische, sondern auch über das objektive (veristische) Stadium hinaus gesteigert.

Die römische Triumphalkunst — eine erzählende Kunst — ist gleich sehr berechnet auf das Verständnis der Massen wie auf monumentale Geschichtsschreibung. Deshalb ist sie am Inhalt der Darstellung mehr interessiert als an der anschaulichen Form. Mit Riesengemälden und endlos gereihten Reliefs trieb man politische Propaganda. Damit rückte nicht nur die Absicht, anschauliche Werte zu offenbaren, in die zweite Linie, sondern die Kunst scheint schon infolge ihrer Zweckbedingtheit aus der anschaulichen Sphäre in die ausdruckmäßige hinüberzuwechseln. Trotzdem kam es auch hierbei nur bedingt zu einer Reduktion der realistischen oder idealisierten Formen. Wenigstens lag eine solche nicht mit Notwendigkeit im Wesen dieser Kunst. Es handelte sich nach wie vor um die Darstellung realer oder doch als real geltender Dinge und Ereignisse: Grenzposten, Truppenmärsche, Schlachten, Überfälle, Eroberungen, Gesandtenempfänge, Gefangenentransporte, kurz, das gesamte Repertoire der Feldzüge. Bei Darstellung derartiger Vorgänge konnten Allegorien nötig werden, wenn etwa im plastischen Relief bestimmte Nebenumstände, wie Dunkelheit, Regen oder Gewittersturm geschildert werden sollten. In solchen Fällen zeigt sich dann aber der reale Grundwille der Darstellungen besonders deutlich. Wie im Epos treten Nox und Jupiter pluvius oder tonans handelnd auf oder, um z. B. das Tragende des Wassers auszudrücken, hält der Flußgott die Schiffsbrücke auf seinen Händen. — Der epische *Zusammenhang* der Erzählung führte indes weiter. Er nötigte, ein und dieselbe Person in den verschiedensten Situationen zu wiederholen, ihre Kennzeichen gegebenenfalls zu übertreiben. Willkürlichkeiten in der Behandlung des Raumes, der in Einzelräume zerlegt werden mußte, Verschiebungen im Maßstab der Figuren und Dinge waren gleichfalls Folgen der außerkünstlerischen Absicht. Aber in allen diesen Fällen mußten die sinnlichen Vorstellungen nicht notwendig verkürzt werden. Im figürlichen Detail konnte die Formgebung wie jede andere Reliefplastik realistisch verfahren. — Schon daß neben der Triumphalkunst die römische und die hellenistische Kunst in Rom unberührt von ihr weiterlebte, könnte beweisen, wie wenig die kontinuierliche Erzählung und die gesamte, mit ihr zusammenhängende Zweckkunst den *Stil* als solchen in ausdruckmäßigem Sinne zu beeinflussen vermochte. — —

Man sollte nun glauben, daß in der christlich-religiösen Kunst die Dinge durch die von vorneherein für alle Objekte postulierte Gleichnisbedeutung ganz anders liegen mußten. Das Reale an den biblischen und legendarischen Geschichten war doch gerade das Uninteressante — die sogenannte „Heilsbedeutung" das eigentlich Wirkliche und Darstellenswerte. — Diese Einstellung ist nun freilich, wie sich zeigen wird, keineswegs die einzig mögliche, aber, wo immer sie die Kunst zu beherrschen wußte, entstand das Problem eines *transzendenten* Ausdrucksstiles. — Unter Vermeidung des Allegorischen (das als Realisation durchaus in den Bereich naturnaher

Kunst gehört) sollten abstrakte Meinungen bildhaft zum Ausdruck gebracht werden. Diese künstlerische Aufgabe setzt, wie alle Ausdruckskunst, das Verständnis der Massen voraus und untersteht also einem besonderen Begriff von Originalität, dem zufolge sie Neigung zur Typenbildung und zur Kanonisation bestimmter, immer wiederholter und so allgemein bekannter Kompositionsschemata haben muß. Im übrigen aber, nach Form, Inhalt, Stimmung, ist sie nicht nur von der naturnahen, sondern auch von der sonstigen ausdruckmäßigen Kunst, wie sie für die westliche Antike möglich geworden war, vollkommen klar zu unterscheiden. In welchem Sinne und unter welchen Umständen hat die frühchristliche Zeit diesen transzendenten Ausdrucksstil geschaffen? —

Nach der Entdeckung einer Reihe von Wandgemälden im alten Dura-Europos am Euphrat,[1] Abb. 2—4 die vor einigen Jahren durch englische Soldaten erfolgte, ist nicht mehr zu bezweifeln, daß ein transzendenter Ausdrucksstil im heidnischen Orient an den Ostgrenzen hellenistischer Kultur schon gegen Ende des 1. Jahrhunderts nach Christus vorhanden war. Damals kannte der Westen nichts Derartiges. Das von Breasted veröffentlichte Hauptgemälde, leider inzwischen durch die Abb. 3 Beduinen und die Einflüsse des Wetters stark beschädigt, ist in mindestens zwei Etappen gemalt worden, die beide in die Zeit zwischen 69 und spätestens 114 nach Chr. fallen. Dargestellt wird, wie aus den Beischriften hervorgeht, die Familie des Konon und zwei Priester, von denen der eine mit der rechten Hand eine Pflanze in eine kandelaberartige blaue Vase senkt, während er mit Abb. 4 der Linken einen Krug und eine Schüssel mit zwei Messern in Hüfthöhe emporhebt. Der zweite Priester opfert Weihrauch; auch er trägt die Schüssel mit den Messern, nur hier in anderer Färbung.[2] — Obwohl es eine bisher noch nicht gelöste Aufgabe der Religionswissenschaft ist, den Sinn der Zeremonie zu erklären, so läßt sich doch in künstlerischer Hinsicht ohne weiteres feststellen, daß das Bild bei der Schilderung des Vorganges den Nachdruck nicht auf das sinnliche Geschehen, sondern auf die religiöse *Bedeutung* dieses Geschehens legt. Das geht aus den Abkürzungen und Schematisierungen der Formen klar hervor. Die Körper funktionieren nur schwer; ihre Bewegungen und ihre ganze Haltung sind marionettenhaft erstarrt; die Stabilität fehlt ihnen völlig, wie jede realistische Bezeichnung des Fußbodens fehlt, wie auch alle Schlagschatten fehlen. Weil also die räumliche Position der Figuren im höchsten Grade unsicher ist, haben sie auch zum Hintergrund keinen anschaulich bestimmbaren Abstand. Obwohl die Köpfe porträtmäßig aufgefaßt wurden, sind die Gestalten stereotyp und formelhaft. Ihre Bewegungen laufen parallel, besonders bei den Priestern und den grüne Zweige haltenden Nachkommen Konons rechts. Selbst an der Handlung sind die Personen nicht sinnlich real interessiert. Die Priester blicken nicht auf die Verrichtung ihrer Hände, sondern aus dem Bilde heraus.[3]

Die Gesamtheit dieser Beobachtungen läßt sich weder aus einer illustrierenden, erzählenden Absicht, noch aus vital primitiver Formauffassung erklären. Erzählt wird ja sehr undeutlich, und wenn man wüßte, mit welchem rituellen Vorgang man es zu tun hat, würde die realistische Gruppierung, wie jede westlich-antike Opferszene sie kennt, erst recht vermißt werden. — Von primitiver Kunst kann man aber deshalb nicht reden, weil die formalen Abkürzungen nicht anschaulich konsequent sind. Scheinbar punktierend erfaßte und isoliert niedergeschriebene Einzelheiten stehen neben sorgfältig ausgeführten, im Beleuchtungszusammenhang gesehenen Motiven (z. B. in den Köpfen), wie denn auch perspektivische Verkürzungen einen partiellen Raumzusammenhang anschaulich machen.

Demnach erklären sich die formalen Abkürzungen nicht aus inneren Bedingungen des anschaulichen Denkens, sondern aus außerkünstlerischen Absichten; der Stil ist zweckbedingt, konventionell. Man will nicht Konon und seine Familie darstellen, wie man es mit realistischen oder primitiven Mitteln gekonnt hätte, sondern man will die Angehörigen einer religiösen Gemeinschaft im ideellen Zusammenhang des von den Priestern vollzogenen Ritus verewigen. Und auf der übersinnlichen Bedeutung dieses Ritus liegt so sehr aller Nachdruck, daß die Porträtabsicht und alle reale Meinung überhaupt zurücktritt. Der reale Zusammenhang löst sich auf, damit die Werte der religiösen Dramatik um so deutlicher werden. Der transzendente Sinn liturgischer Gesten läßt sich nur andeuten, indem man durch Ausschaltung der Realität verhindert, daß sie als sinnlich wertvoll mißverstanden werden. Positiv kommt dann aber noch das sakrale Moment stimmunggebend hinzu: Von diesen Gestalten in ihrem starr aufgereihten Nebeneinander geht eine weihevolle Stille aus, wie sie ja auch für die biblische Vorstellung einem heiligen Orte zukommt. — Die hellenistisch-römische Kunst hat etwa in der
Abb. 5 Opferszene des Marc Aurel den Vorgang der Opferung trotz aller Realistik gewiß nicht ohne Weihe und sakralen Ernst dargestellt, aber auf die Andeutung übersinnlicher Vorstellungen hat sie, um der Realität willen, verzichtet. Aus diesem Vergleiche geht die völlig unvereinbare Gegensätzlichkeit der östlichen und westlichen Auffassung hervor.

Demgegenüber konnte Breasted schon in der ersten Publikation auf die Ähnlichkeit der Gemälde
Abb. 66, 67 von Dura mit den Kaisermosaiken in Ravenna S. Vitale hinweisen. Man würde, da es sich in Dura nicht um Schreitfiguren handelt, vielleicht richtiger Darstellungen aus dem christologischen
Abb. 64 Abb. 54 Zyklus in S. Apollinare nuovo oder die Kuppelmosaiken in Saloniki, Hagios Georgios, und manche anderen Werke des 5. Jahrhunderts zum Vergleich heranziehen können.

Es scheint auch nicht an Werken zu fehlen, welche die Lücke zwischen Dura und den Gemälden des 5. Jahrhunderts ausfüllen. Die (von Cumont) in Dura gemachten neueren Gemäldefunde
Abb. 2 von Einzelfiguren zwischen Spiralsäulen beweisen durch ihre kompositionelle Verwandtschaft mit den Sidamara-Sarkophagen und über diese hinaus mit christlichen Arkaden-Sarkophagen eine nun schon zur Tradition verdichtete, west-östliche Bindung. Auch die linke ältere Hälfte des Konon-Bildes wird man, da sie als ursprünglich abgeschlossene Komposition zu gelten hat, in diesen Zusammenhang einreihen müssen. Die Säulen sind hier, wie übrigens auch auf dem Gemälde eines unbenannten Priesters an einem benachbarten Pfeiler, noch ohne Spiralwindung.

Wenn man sich nun aber auch solchen Tatsachen nicht verschließen wird, so ließe sich doch, selbst durch Feststellung direkter Entlehnungen aus dem wie immer ausgedehnten Kreise von Dura, die Art der ravennatischen Mosaiken in einer sehr wesentlichen Hinsicht nicht erklären. So verwandt auch die generelle Auffassung und das Verhältnis der Künstler zur Wirklichkeit und zur Idee sein mag, im Flächenrhythmus herrscht der größte Unterschied. In Ravenna eine ebenso komplizierte, wie großartige Ponderation und die höchste Meisterschaft einer dekorativen Disziplin. In Dura ein arhythmisches, historisch und formal zufälliges Nebeneinander. Man ahnt hinter dem losen Gefüge des Wandbildes von Dura eine irgendwie fatalistische Phantasie, deren Letztes und Entsprechendstes das „Muster ohne Ende" sein konnte. Von sich aus wird diese Kunst jedenfalls niemals die Entschiedenheit der Gestaltung erreichen, die der Westkunst eigen ist und die wir auch in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Malerei als ein Wesentliches empfinden. —

Nach dem Gesagten bestimmen drei Faktoren den transzendenten Ausdrucksstil des Westens: das Christentum als Träger des neuen Weltbildes, von außen her wirksam durch das Diktat eines neuen metaphysischen Gehaltes und das Verlangen nach entsprechenden Formen; der Orient durch Formenimport; der Westen durch seine Tradition und durch die konstante Behauptung seines künstlerischen Ethos. In welchem Verhältnis diese Faktoren zu einanderstehen und bei welchem von ihnen die jedesmal entscheidende Leistung liegt, wird an Hand des künstlerischen Materials festzustellen sein.

DIE STILISTISCHEN STRÖMUNGEN DER SPÄTRÖMISCH-CHRISTLICHEN ZEIT: KATAKOMBENMALEREI

Eine erste Auseinandersetzung zwischen christlichen Bildinhalten und westlich realer Anschauungsart vollzieht sich in den Malereien der römischen Katakomben. Das Resultat der Verbindung dieser beiden Faktoren ist der Symbolismus. Die religiösen Inhalte finden eine Darstellung, die ihrer Form nach in der heidnischen Kunst ebensogut begegnete oder begegnen konnte. Man verwendet konventionelle *Sinnbilder*, die eigentlich durch nichts ihre untergelegte Bedeutung verraten.

Nun scheint freilich die sinnliche Anschauung trotzdem im Grunde entwertet. Die Situationen konnten ja nicht ausbleiben, in denen ein dürftiger Umriß, als Zeichen eingeritzt oder buchstabenmäßig hingeschrieben, genügen mußte und genügen konnte, die Vorstellung, etwa eines Fisches, abstrakt wachzurufen. Das reichte aus, um jedem Unterrichteten die damit verbundene Idee „Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser" mitzuteilen. Der Symbolismus scheint also mit seiner Neigung zu signetartigen Abkürzungen das naturnahe und imitative Element der heidnischen Kunst auszuschalten.

Man könnte in der Tat versucht sein, hier den Anfang des neuen, spezifisch christlichen, transzendenten Ausdrucksstiles zu erblicken. Sicher nicht mit Recht. Denn extreme Abkürzungen, Signets, sind durchaus nicht die Regel und dürften, nur durch die Situation herbeigeführt, ohne irgendwelche künstlerischen Ansprüche entstanden sein. — Die monumentale Malerei der Zeit stellt einen Fisch stillebenmäßig, in großer Ausführlichkeit dar und man kann nicht behaupten, daß sich mit einem solchen naturnahen Bilde die unterlegte christliche Bedeutung weniger sicher verbunden hätte.[1] Die Kunst hatte eben überhaupt keinen Anlaß, prinzipiell auf die Naturnähe zu verzichten. Was von ihr verlangt wurde, war das Bild eines Fisches, nicht aber der Ausdruck einer damit verbundenen, historisch-religiösen Bedeutung. Mit anderen Worten: Der Symbolismus, wie ihn die Katakombenmalerei verstand, mag zwar häufige Gelegenheit zu Abkürzungen geboten haben, er führte aber nicht zum transzendent Ausdruckmäßigen und war ganz und gar nicht geeignet, einen *Stil* zu schaffen.

Die beste Aufklärung über sein Wesen geben die figürlichen Malereien.

Zunächst die erzählenden Darstellungen der Katakomben. Sie sind symbolisch gemeint, werden aber — in aller Kürze — realistisch wiedergegeben. Die Geschichte des Jonas, des Daniel, des wasserschlagenden Moses u. s. f. sind Symbole des Erlösungsgedankens. Für den Christen war das eigentliche Thema die Tat des „göttlichen Erbarmens", deren er sich angesichts eigener Not erinnert. Selbstredend verbindet sich dieser Gedankengang mit der Erzählung auf jeden Fall und unabhängig davon, wie ausführlich oder wie kurz sie vorgetragen wird. Aber es ist notwendig, daß sie vorgetragen, daß die Realität der Geschichte mit Bestimmtheit anschaulich wird. Es lag also für die christliche Malerei kein Grund vor, einen anderen Weg einzuschlagen, als den der erzählenden heidnisch-antiken Kunst, solange sie nicht die Absicht hatte, die Bedeutung, welche man den Dingen unterlegte, zu veranschaulichen, sondern sich darauf beschränkte, die Dinge selbst darzustellen.

Tatsächlich verfügt die Katakombenmalerei nur über Erzählungsmittel, die auch der heidnischen Kunst geläufig sind. Ein Deckengemälde in der Petrus- und Marcellinus-Katakombe erzählt zwei Szenen aus der Geschichte des Jonas.[2] Rechts wird Jonas von dem Fisch an Land gespien; links liegt er unter der Laube; in der Mitte, beide Darstellungen trennend, aber zur linken Hälfte in erklärender Beziehung, der Sonnengott auf seinem Wagen. Das ist dieselbe Art gemalter Epik, auf deren üppiger Ausbildung die Triumphalkunst beruht. Und wie dort, sind auch hier die Einzelheiten naturnahe gegeben, vor allem die Körper gut gesehen, die Farben im natürlich-reichen Spiele erfaßt. Abb. 12

Abermals dieselbe symbolische Meinung, verborgen hinter realistischer Formgebung, läßt sich dann auch bei Einzelfiguren erkennen, soweit sie nicht rein dekorativ sind. Die Oranten haben eine individuelle Bedeutung; sie sind der Absicht nach Porträts. Wahrscheinlich, daß an die abgeschiedene Christenseele, die im Jenseits für die Lebenden betet, zu denken ist. Von dieser oder einer ähnlichen religiösen Bedeutung drückt sich aber anschaulich nichts aus: dargestellt werden betende Menschen, nicht mehr und nicht weniger. Und diese genaue Bezeichnung wird auf keine Weise modifiziert, wenn die religiöse Ergriffenheit bald als Melancholie bald als Ekstase sinnfällig gemacht ist. Jedenfalls ist die Darstellung des Gesichtsausdruckes immer naturnahe und bedient sich mit tiefliegenden und großen Augen oder ähnlichen Motiven keiner andern Mittel als in der Neuzeit der Barock, oder als sie auch schon der Hellenismus, seinem inneren Wesen entsprechend, gelegentlich in Porträts verwendet hat. Abb. 19

Die erste Epoche der christlichen Malerei hat also die transzendenten Bildinhalte naiv realisiert. Offenbar hatte es seine Schwierigkeiten, einen, dem religiösen Spiritualismus entsprechenden Ausdrucksstil zu schaffen, inmitten einer Kunst, die sich in all ihren Werken, guten wie schlechten, künstlerisch durchgebildeten wie handwerklich amorphen, realistischen wie ausdrucksmäßigen, nur mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen pflegte.

In den Anfängen werden neben religiös-symbolischen Bildinhalten auch profane wiedergegeben und während der beiden ersten Jahrhunderte ist der Zusammenhang mit der heidnischen Malerei Roms also klar genug. Bei der frühen Darstellung einer kampanischen Landschaft[3] oder eines Putto[4] — beide in der Domitilla-Katakombe — kann niemand an eine spezifisch christliche Eigenart denken. Der Rebstock in derselben Katakombe[5] hat zwar ohne Zweifel symbolische Bedeutung, wäre aber natürlich als eine gute heidnische Dekoration ebenso möglich. Überhaupt ist die Vorbildlichkeit profaner Dekorationssysteme dauernd zu spüren und es kann nicht irre machen, daß man in heidnischen Privathäusern größeren Reichtum findet; die dekorative Aufgabe war nun einmal in den Katakomben eine bescheidenere als im Privathaus. Auch coemeteriale Malereien, deren Zugehörigkeit zum häretischen (gnostischen) Christentum nicht unzweifelhaft ist, wie die des unlängst aufgefundenen Grabes der Aurelier[6] an Viale Manzoni stimmen im Grundsätzlichen der Anschauung mit den Katakombenmalereien überein. Abb. 8 Abb. 7 Abb. 10 Abb. 13, 14

Die Entwicklung der Formen hat dann aber zudem ganz allgemein und in heidnischer wie christlicher Kunst unterschiedslos eine Wendung zur ausdruckmäßigen Praxis genommen. Noch gegen Ende des zweiten Jahrhunderts sind die Gemälde sehr zartfarbig und verraten eine detaillierte Beobachtung des Lichtes. Schon das dritte Jahrhundert macht sich mit gröberen Wirkungen vertraut. Die Figur in Raum und Licht verliert den duftigen Schimmer, die Farbe wird dunkler und schwerer.

Im vierten Jahrhundert setzt sich diese Richtung fort. Man liebt eine hastig wirkende, auf Effekte zielende Art. Besonders die Konturen verbreitern sich und es bleibt unklar, wie viel hier als Randlinie, wie viel etwa noch als unsichtbar werdende Randfläche gesehen sein will. Mit solchen Mitteln wird die Kraft der Wirkung besonders im vierten Jahrhundert ungemein
Abb. 13, 14 gesteigert. Die Apostel von Viale Manzoni (1. Hälfte 3. Jahrh.)[7] sind noch ganz ohne irgendwelche auffallende Reduktion: Lebenswahre Köpfe von hoher Individualität in routinierter Technik;
Abb. 15, 16 die Apostel von Domitilla (4. Jahrh.)[8] kürzen bedeutend ab: sie sind schnellzügig, derb und wuchtig; alle Gelenke verschwinden im Zug der Kurven. Die Wirkung des Lichtes ist nicht mehr in Übergängen faßbar und wird als greller Hell-dunkel-Gegensatz formuliert. Keine Bedenken dem Phänomen gegenüber, ein fast brutaler Gestaltungswille. Aber auch derartige Formgebungen konnten, wie man leicht sieht, nicht dazu führen, einen symbolischen Sinn der Darstellung näher auszudeuten; sie haben mit dem Christentum abermals nichts zu tun. Es sind zwar nur sehr wenige heidnische Malereien des dritten und vierten Jahrhunderts veröffentlicht, doch kann man auf eine Dekoration der Casa di via della Fontana in Ostia[9] verweisen, um darzutun, daß es nicht am Christentum lag, wenn die Formen ausdruckmäßig werden.[10] Ebenso verrät die heidnische Plastik dieser Zeit die allgemeine Wendung zu vereinfachter oder übersteigerter Formgebung. Vergleicht man etwa das Opferungsrelief des Marc Aurel im Konser-
Abb. 6 vatorenpalast mit den Suovetaurilien des Galerius auf einer Säulenbasis des Forum, so wird durch diesen Vergleich genau die Formwandlung demonstriert, der auch die christliche Kunst zwischen den Jahren 180 und 300 unterliegt. Kulturell ist diese Wandlung vielleicht klar genug begründet: die Verelendung des Reiches, die innere Zersetzung der politischen und gesellschaftlichen Ordnung. Eine solche Zeit verfügt nicht über eine kultivierte Ästhetik und hat keinen Sinn für Finessen. Man kann sich die Auswirkung dieser sogenannten „Verfallserscheinungen" kaum ausgedehnt genug vorstellen. Sie scheinen den gesamten Hellenismus betroffen zu haben.
Abb. 20, 21 So gibt es z. B. auch unter den ägyptischen Mumienporträts vergleichbare Abstände, mindestens, wenn man bestimmte (sicher echte) primitive Stücke als jung gelten läßt (spätes drittes oder viertes Jahrhundert). Zu dem Mumienporträt in Kairo verhalten sie sich wie die Apostelfiguren der Domitillakatakombe zu denen des Aureliergrabes von Viale Manzoni: die Tradition lebt fort, aber sie mischt sich mit ausdruckmäßigen — in Ägypten mit speziell primitiven — Neigungen, ohne mit derartigen Wandlungen der Form transzendenten Absichten irgendwie mehr als bisher folgen zu wollen. Für Ägypten würden diese Porträts zudem, heidnisch, wie sie ohne Zweifel sind, eine Parallelerscheinung zur christlich-koptischen Volkskunst bedeuten, die, damals beginnend, infantil-primitive Formen bevorzugt hat.[11] Sie konnte deshalb zwar an der Ausbildung der Bildinhalte, aber weniger an der eines transzendenten Formensystemes interessiert sein, konzentrierte vielmehr den formalen Willen auf das Ornament.

Zur primitiven Formauffassung bildet sich die römische Monumentalmalerei allerdings nicht zurück. Die Menge täglich gesehener älterer Kunstwerke mag als Hemmung gewirkt haben und die Großstadt war einem naiven Menschentum ja an sich nicht günstig. Man kann den römischen Stil deshalb weder als religiös-transzendent, noch als primitiv bezeichnen. Er ist die reine Fortsetzung der römischen Kunst früherer Jahrhunderte, die sich mehr und mehr subjektivistischen Strömungen hingibt, also mehr ausdruckmäßig wird. Alle Steigerungen und Vereinfachungen der Gestaltung erfolgen dabei aber lediglich nach der Seite des Eindrucksvollen und Wirksamen.

Die europäischen Barockphasen haben stets — schon in ihren manieristischen Voraussetzungen — etwas von dieser Art. „Ausdruck", wie man ihn innerhalb einer solchen Richtung versteht, bedeutet keinen absoluten Verzicht auf die Naturnähe. *Gemeint* ist ja bei allen sogenannten Übertreibungen und Verfälschungen der „Natur" immer doch die sinnlich geträumte Wirklichkeit selbst und die besondere, im großen Sinne theatermäßige Welt, in der die Dinge Gestalt annehmen, soll nur dem bedeutenden Scheine dienen. Ein spezifisch christlicher Stil konnte nicht so entstehen. Seine symbolischen Meinungen, wirklich gestaltet, müßten ganz anders aussehen. Auf das sinnlich Wirksame, auf die unmittelbar erschütternde Kraft der Anschaulichkeit und den aufwallenden Schwung des Erlebens kam es gewiß nicht an, wenn Symbole als solche gekennzeichnet werden sollten. Vielmehr auf die Klarheit der Idee, auf ihre abstrakte Reinheit. Davon aber ist im vierten Jahrhundert weniger denn je zu spüren. Wenn es damals — abgesehen von den Bildinhalten — überhaupt Unterschiede zwischen Christlichem und Heidnischem gab, so lagen sie in den Nuancen der Stimmung. Die christliche Malerei vermeidet das Erotische und negiert im Grunde das sinnlich Laute. Im naturnahen Kunstschaffen bringt das mit einer Art von Notwendigkeit eine Betonung des „Seelischen" mit sich, die man für christlich halten mag. Nur gibt es im vierten Jahrhundert christliche Darstellungen, für die das Seelische nicht zart und ätherisch verträumt, sondern mit Kraft und Wucht geladen gewesen zu sein scheint. Nicht die symbolischen Darstellungen nehmen an Zahl zu, sondern die historischen und die Figuren werden, z. B. in den Deckengemälden, nicht schattenhafter und begrifflicher — im Gegenteil scheint ihre wachsende Selbständigkeit die konstruktiven Dekorationssysteme zu sprengen.[12] Abb. 17, 18
Man spürt einen Willen zum großen Stil, zu imponierenden, wuchtigen Wirkungen. Man spürt ihn überall, auch bei Behandlung zartester Themen.
Keine Frage, daß diese Kunst wesentlich römisch ist, und zwar römisch in jenem weitesten Sinne, in dem man den Barock römisch nennt, in dem Bramante, Raffael und Michelangelo ihren römischen Stil haben. Die große Gebärde, die schwere Form, aus einem unsterblichen genius loci geboren, gibt den Aposteln von Domitilla, der Orans von Vigna Massimo, der sogenannten Maria des Coemeterium Majus und schon der der Priscilla-Katakombe das Gepräge.[13] Abb. 15, 16, 19
Durch den Boden, auf dem sie wachsen, verbinden sich die Werke dieser Zeit über alle Extreme der Thematik hinweg untereinander und zugleich mit der vermutlich sehr umfangreichen Monumentalmalerei, von der wir in den Kirchen noch einige Reste besitzen.

DIE STILISTISCHEN STRÖMUNGEN DER SPÄTRÖMISCHEN ZEIT: MOSAIKE UND MINIATUREN

Bei den Mosaiken äußert sich das in den Katakombenmalereien des vierten Jahrhunderts beobachtete repräsentative Bedürfnis durchaus gleichartig in Dekorationen, die sehr glänzend und wirkungsvoll, aber in der Form nicht eben kultiviert sind. Man scheint dabei heidnischen Gepflogenheiten gefolgt zu sein und etwa die Ausstattung der Thermen zu Vorbildern genommen zu haben. Abb. 22—25 Die Mosaiken im Umgang von S. Costanza[1] gehören hierhin. Ebenso wie die ehemaligen Mosaiken der Kuppel in S. Costanza ließ der Schmuck der Lateransbasilika[2] auch noch in der mittelalterlichen Erneuerung Torritis jene spielerischen, Fische fangenden und jagenden Putten erkennen, gegen die man am Ende des vierten Jahrhunderts als nichtssagend Stellung nahm.[3] Aber der damit angebahnte letzte Wandel in der Auffassung war weder absolut und allumfassend, noch brachte er etwas prinzipiell Neues. Denn wenn man dazu überging, neben sehr bedeutenden Repräsentationsbildern biblische und legendarische Geschichten als Historienbilder darzustellen,[4] so war das immer noch kein Verzicht auf die Art der Antike. Legten ja doch die eingestandenermaßen propagandistischen Absichten dieser Kunst die Wiederbenutzung der Mittel nahe, deren sich der heidnische Staat zu seiner Propaganda bedient hatte.

Überall ist im vierten und zu Anfang des fünften Jahrhunderts zu spüren, daß man in einer fast brutalen Kraft und der unbedingten sinnlichen Wirksamkeit der Darstellungen ein Höchstes sieht. Die Ranken in den Umgangsgewölben von S. Costanza sind glänzend, aber schwerfällig und massig, wenn man sie auch nur mit den Ranken in den Genienfresken der Casa celimontana Abb. 9 vergleicht.[5] Nur zu leicht stellen sich auch noch um 400 in der Zeichnung des Figürlichen „Verkürzungsfehler" ein, nur zu gerne werden die Feinheiten der modellierenden Schatten abgekürzt oder gar unterschlagen. Dieses und manches andere sind Gewohnheiten der ausdruckmäßigen Praxis, eines zum äußersten gediehenen barocken Stiles. Daß man aber nicht daran dachte, den Boden der antiken (naturnahen) Auffassung prinzipiell zu verlassen, beweisen besonders klar bestimmte Raumdarstellungen aus der Zeit um 400, die man als „Unika" bezeichnet hat. Man wird freilich nicht nur mit logischer Spielerei dieser Bezeichnung entgegenhalten können, daß sich die Begriffe Gruppe und Unikum schlechterdings ausschließen. Denn tatsächlich deuten derartige Leistungen, die dem imitativen Prinzip systematisch gerecht werden, auf die diesseitige Tendenz, der die Kunst um 400 mit größerem oder geringerem Erfolge überall huldigte.

Das Mosaik in der Apsis der Pudentiana[6] in Rom zeigt in der Haltung aller seiner alten Teile Abb. 26, 28 die Gelassenheit und den gesteigert würdevollen Ausdruck harmonischen menschlichen Daseins. Die Komposition ist — und man kann trotz der Restauration ihres größten Teiles davon noch mit Gewißheit reden — in die gruppierende, klare Rhythmik eingefangen, die auf klassischem Boden stets bevorzugt wurde. Auch der die Figuren umgebende Raum und der von Gebäuden überragte Portikus gehören derselben Sphäre naturnaher Kunst an. Die Komposition legt Wert auf anschauliche Glaubwürdigkeit. Die einzelnen Gestalten funktionieren organisch; sie sind

innerhalb der Natur möglich, ohne darum das Zufällige der Natur zu geben. Und ebenso ist ihr gegenseitiges räumliches Verhältnis glaubhaft, ohne daß es genau festgestellt wäre. Mit solchen Werten ist aber das Mosaik durchaus nicht fortschrittlich im Sinne einer besonderen christlichen Kunst. Wie es im offensichtlichsten Mißverhältnis zu der konzentrierten Art eines frühchristlichen Raumgefüges steht und sich der Architektur, die in der Apsis eine absolute Zielsetzung erwartet, durch seine Raumtiefe nur unsicher anpaßt, so ist es auch in der Darstellung der himmlischen Stadt durch das idealisierte irdische Jerusalem jener Zeit[7] geradezu heidnisch anthropomorph. Christlich waren nur die Symbole, die heute größtenteils entfernt sind, ohne daß die Komposition als solche sie übrigens vermissen läßt.

Um 400 stehen die heidnisch-profane und die christlich-religiöse Kunst durchaus vergleichbar nebeneinander. Die Formauffassung, die der ältere vatikanische Virgil (Cod. Vat. lat. 3225 „Vaticanus")[8] oder auch der Homer der Ambrosiana[9] vertritt, ist keine grundsätzlich andere wie die der Pudentiana und ebenso stehen die beiden Handschriften den christlich-religiösen Darstellungen der Quedlinburger Itala-Fragmente[10] grundsätzlich nahe. Es handelt sich im wesentlichen um eine imitative, naturnahe Kunst, der transzendent ausdruckmäßige Elemente unbekannt geblieben sind. Nur in der Wiedergabe des Zusammenhanges mag ihr, wie der Triumphalkunst, gelegentlich das räumliche Kontinuum durch das zeitlich novellistische ersetzt werden (kontinuierliche Erzählung). — Hier ordnet sich eine Anzahl der Mosaike an den Hochwänden von S. Maria Maggiore in Rom ein,[11] die trotz biblischer Stoffe eine rein antike Gebärde bewahren. Bei den kriegerischen Ereignissen aus der Geschichte des Josua war die Anlehnung an die Kompositionsprinzipien der Triumphalkunst ja sehr naheliegend. Aber auch andere Szenen, wie etwa die in einem Mosaik vereinigten Darstellungen der Rückkehr der Kundschafter und der versuchten Steinigung des Moses,[12] stehen auf derselben Stufe von Naturwahrheit und illusionistischer Ausdeutung des Geschehens. Es gibt in den genannten Mosaiken eine Reihe von konventionellen Abkürzungen, wie die bequeme Zurechtbiegung perspektivischer Werte: Frontale Fassade bei verkürztem Lang- und Treppenbau. Auch gehört hierhin die Dasrtellung der Schlagschatten. Sie haben oft die Form von stumpfwinkeligen Dreiecken, mit einer Spitze von den Füßen der Stehenden ausgehend. Sie kommen nur bei Vordergrundfiguren vor und werden unterschlagen, sobald sie Nachbarfiguren überschneiden müßten. Änderungen in Form und Farbe entsprechend dem Grund, auf den sie fallen, kennen sie nicht. Auch ihre Richtung ist nicht immer einheitlich. Alles das sind aber Dinge, die man in der profanen Malerei der Spätantike getrennt oder vereinigt ganz ähnlich beobachten kann.

Abb. 32—36 Abb. 31 Abb. 37—41 Abb. 37

Am exaktesten ist die Wiedergabe des Funktionellen. Hier sind „Fehler" nicht nachzuweisen; aber offenbar kontrollierte sich diese Malerei mehr mit Hilfe der Plastik als der Natur. Leicht und ungezwungen in der Haltung, leidlich gut verkürzt, gruppieren sich die Figuren mit ähnlichen Begriffen von Raumtiefe, wie sie die triumphalen Reliefs auch kannten. In der Rettung des Moses und seiner Begleiter wird — trotz Restauration ist das gesicherter Tatbestand — die empörte Leidenschaft der Aufrührer durch die Heftigkeit gut beobachteter Bewegungen veranschaulicht. Das Wunder, die rettende Wolke, geht über die Grenzen der Illusion hinaus, insoferne es darauf ankam, die Erfolglosigkeit der Steinigung deutlich zu machen; doch hat die Gloriole, welche die drei Verfolgten umfängt, die sinnliche Wirkung eines Schildes, an dem die Steine abprallen. Damit ist die Vorstellung des „Wunders" ins Diesseits übertragen. Von einem

Ausdruck jenseitiger Bedeutsamkeit findet sich jedenfalls nichts. Kaum von Symbolen. Denn die „Hand Gottes", von welcher der Wolkennimbus ausgeht, zeichnet sich nur sehr wenig durch Größe und Färbung aus und ist — gemessen an der lebhaften Aktion der Szene — ganz nebensächlich behandelt.[13]

Auffallend ist die Verwendung von Gold. Man hat aus seinem Vorkommen an sich geschlossen, es sei nachträgliche Zutat.[14] Diese Meinung ist abzulehnen, wenn man sich klar macht, wie verschiedenartig und stets sinnvoll die Goldflächen zur Anwendung kommen. In der Geschichte des Jakob, der Dina, in der Mehrzahl der Moses- und Josuabilder füllt das Gold, bald in Flecken, bald in Streifen, den Mittelgrund. Diesseits die Szene, jenseits weite, mit Bergen[15] geschlossene Landschaften. Es ist eine Darstellung des Lichtes, wie sie diesem immer noch malerischen und illusionistischen, auch auf Pracht bedachten Stile, höchst willkommen sein mußte und zugleich bei der großen Distanz des Anschauenden[16] sehr wirkungsvoll erscheinen konnte. Gemeint könnte etwa die Ebene sein, im Lichte schwimmend und unbestimmt als Glanz wahrgenommen. So z. B. in den Szenen, die in der Wüste spielen. Ein beweisendes Beispiel etwa der Durchgang
Abb. 39 durch das Rote Meer: Die Erde mit den weithin zerstreuten Scharen des Pharao golden, das Meer blau, mit hellem Streifen beginnend, in Blau übergehend. So, als Licht- und Farbwert verwendet, wie jede andere Farbe auch, bleibt das Gold durchaus in den Grenzen der erstrebten Illusion und darf deshalb hier nicht mit den Vorstellungen von „Abstraktion" oder „Folie" in Verbindung gebrachtwerden, die uns Heutigen aus der Kenntnis der byzantinischen und mittelalterlichen Kunst geläufig sind. Vor allen Dingen darf man in den Goldflecken nicht eine formale Betonung der Fläche sehen wollen. Die lockere Gruppierung der Figuren in die Tiefe hinein, ihre vielfach verkürzte Einstellung zur Bildfläche, ihre freie Beweglichkeit innerhalb der Landschaft beweisen das Gegenteil. Nur durch das Prinzip der Erzählung, durch die Absicht, Menschen und Geschehnisse in kontinuierlichem Flusse vor den Augen des Anschauenden auszubreiten, wird (wie bei den Triumphsäulen) die entschiedene und eigenwillige Dehnung der Bildbühne in die Tiefe begrenzt.

Kann derartigen Beobachtungen gegenüber die Rede davon sein, daß das Christentum an sich, mit innerer Notwendigkeit, die Wandlung von spät-antiker zu byzantinisch-mittelalterlicher Formauffassung herbeigeführt habe?

Man hat ursprünglich in Italien eine christliche Kunst geschaffen, die in *keinem* Sinne transzendent genannt werden kann und trotzdem christlich ist. Der Weg, den man damals einschlug, führt durchaus nicht in das Mittelalter, sondern in die Renaissance. Der Träger dieser Kunst ist nicht das Christentum, sondern das römische Volk. Überall offenbaren sich Vergleichspunkte zwischen der Hochrenaissance und dem vierten Jahrhundert und aus innerer Verwandtschaft heraus hat weniger die Florentiner Frühzeit als vielmehr die Römische Zeit der Renaissance ihre Anregungen in den römischen Ruinen wirklich gefunden. Es ist durchaus verständlich, wenn man bestimmte, frühchristliche Werke für Renaissanceschöpfungen gehalten hat und etwa das Silberkästchen von Sannazaro in Mailand als eine Mischung aus Donatello und Michelangelo ansehen wollte.[17] Der Wirklichkeitssinn des mittelitalienischen Westens hat gegenüber dem Orient stets, und auch schon in den Anfängen, das Christentum *menschlich* zu erleben gesucht und dem formalen Denken der romanischen Rasse waren mystisch-transzendente Gehaltswerte wohl immer schwerer zugänglich, als die selbstbewußte Würde einer haltunggebenden

Geste. Eine sehr innige Mischung von Profanität und Religiosität beherrscht die Kunst des vierten Jahrhunderts. Die Hochrenaissance hat sie ziemlich getreu reproduziert, wie denn die gesamte Mentalität um 1500 und um 400, die Frömmigkeit und verwegenste Sittenlosigkeit zu einer Art von kulturellem System zu vereinigen wußte, verwandt scheint.
Für die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts ist es aber dann bezeichnend, daß man den Weg zu einer naturnahen, christlichen Kunst nicht weiter verfolgt. Das römische Element verschwindet fast plötzlich und die künstlerischen Vorstellungen des Hellenismus werden, wenn auch mehr allmählich, doch im Enderfolg nicht weniger gründlich geschwächt. Deutlich tritt in einer zweiten Gruppe der Hochwandmosaiken von Sa. Maria Maggiore in Rom eine Wandlung ein, durch die sich zuletzt alles von Grund auf ändert. Nicht nur die imitativen Verpflichtungen werden abgelehnt, auch die Formmittel sind in einem neuen Sinne gebraucht: Linie und Fläche, Raum und Farbe beginnen neuen Stilgesetzen zu folgen. Damit ist nach Inhalt und Form die Immanenz der antiken Entwicklung durchbrochen.

DIE ANFÄNGE DES TRANSZENDENTEN AUSDRUCKSSTILES

Transzendent kann man nur den Ausdrucksstil nennen, dessen Darstellungen die Realität als irgendwie maßgeblich nicht anerkennen, sie weder „nachahmen", noch sich an ihr kontrollieren, noch sie überhaupt zum Gegenstand haben. Naturnähe in jeder Form, auch unter der Gestalt des realisierenden Symbolismus, ist demnach nicht gewollt. Aber auch die infantile Primitive kann nicht als transzendenter Ausdrucksstil gelten. Auch sie will die Realität. Zwar pflegt sie nicht „nachzuahmen" oder ihre Bildvorstellungen an der Wirklichkeit zu kontrollieren, doch gibt sie eine anschauliche Erkenntnis der Wirklichkeit bildlich wieder. Nur insoferne sie den optischen Zusammenhang der dargestellten Einzelheiten durch einen Denkzusammenhang ersetzt, entfernt sie sich von der Wirklichkeit. Von der sogenannten imitativen oder naturnahen Kunst ist sie also nur durch die Methode ihres Vorstellens unterschieden, während sie den Gegenstand mit ihr gemein hat. Gerade der Gegenstand aber ist beim transzendenten Ausdrucksstil ein besonderer. Es sollen abstrakte Vorstellungen anschaulich begreiflich gemacht werden, Ideen von der Art, wie sie im Symbolismus als fremde, von außen herangebrachte Wesenheiten, ein anschaulich nicht nachzuweisender Anlaß der Bildgestaltung waren.

Die Transzendenz der Bildinhalte geht manchmal schon aus ihrer Auswahl hervor. Die Inhalte werden nicht allein aus Motiven, die nur in ideellem, nicht aber in Wirklichkeitszusammenhang stehen, also räumlich oder zeitlich verschiedenen historischen Situationen entstammen, kombiniert, sondern öfter auch in Einzelheiten verändert, immer aber zu einem übergeordneten neuen Zusammenhang ausgedeutet. Jedoch selbst da, wo man derartige, wirklichkeitsfremde, antihistorische Inhalte nicht feststellen kann, wird die entscheidende Wendung zur Idee durch die Formgebung gesichert. Wie man auch immer die Motive wählte, in keinem Falle wird eine neue Wirklichkeitssituation anschaulich: Abkürzung und sinnvolle Disproportionierung der Einzelheiten, Ausschluß des Raum- und Beleuchtungszusammenhanges, d. h. Verbegrifflichung der gesamten optischen Realität in Körper, Raum und Licht. Die optische Einheit der Darstellung muß natürlich trotzdem gewahrt werden: Alle Einzelheiten treten in dekorativen Zusammenhang und dieser ist, in einer unübersehbaren Fülle von Spielarten und mit reichsten Entwicklungsmöglichkeiten, das einzig Positive und allgemein gültige Kunstmittel transzendenter Formgebung.

Abb. 42 Das Mosaik, „Lots Trennung von Abraham" in S. Maria Maggiore in Rom[1] ist schon durch die Wahl des Themas überraschend. Dramatisch nahezu wertlos, und in der Geschichte Abrahams sicher keiner von den Augenblicken, der sich unmittelbar an die gestaltende Phantasie wendet, hat die Szene eine Bedeutung auf dem Umweg über die daran anschließende Gelobung des Landes an Abraham und seine Nachkommen (Genesis 13. 6.). Der religiösen Idee zuliebe wagt man sich an die Gestaltung dieser handlungsarmen Szene. Daß das Resultat eine künstlerische Höchstleistung darstellt, verdankt man freilich der antiken, speziell römischen Schulung im großzügig-wuchtigen Gestalten und im dekorativen Auffassen. Auch ist der mechanische Zusammenhang mit der Antike im materiell Gegenständlichen, z. B. in den Trachten oder in bestimmten, formelhaft gewordenen Gewohnheiten der Darstellung, etwa in der Unterscheidung von Stand- und Spielbein, augenfällig genug. Das Ganze und die Einzelheiten aber stehen in einem grundsätzlich anderen Verhältnis zur Wirklichkeit, als irgend im Hellenismus oder im

Römischen möglich wäre. Im Einzelnen ist die ausdruckmäßige Formgebung mit Sicherheit nachzuweisen.

Das Verharren Abrahams im Lande (Hütte mit Baum), im Gegensatz zu Lots Wendung nach den Städten am Jordan, drückt sich als Ruhe und Bewegung bis in die letzten Einzelheiten aus. Abraham und die Seinen eine festgeballte Gruppe, in der die Vertikale herrscht. Die Gruppe um Lot, der schreitend dargestellt wird, aufgelockert; geschweiftes, in kurzen, zuckenden Zügen bewegtes Lineament, geneigte und über die Schulter zurückblickende Köpfe mit entschiedenstem Ausdruck des Leidens. Der Gesichtsausdruck auf der Gegenseite ruhig, fast freudig. — Man sollte sich hüten, aus diesem Stimmungsgehalt auf „erzählende" Absichten zu schließen, so als ob dem Künstler etwa daran gelegen wäre, ein verärgertes Auseinandergehen der Verwandten zu erzählen. Eine derartige Auffassung würde dem biblischen Texte widersprechen, der zwar von einem Streit der Knechte als Ursache des ganzen Vorganges weiß, aber doch Lot mit geschäftsmäßiger Überlegung die „bessere Gegend" am Jordan für sich wählen läßt. Wenn nun hier mit prachtvoller Eindringlichkeit Lot als der Leidende geschildert wird, so ist das nicht äußerlich sinnlich zu deuten, sondern wird überhaupt nur durch die Einbeziehung der ihm bevorstehenden Zukunft motiviert. Im Bibeltext klingt diese Zukunft an, etwa in der Gegensetzung: „Aber die Leute in Sodom waren böse und sündigten sehr wider den Herrn" und Gottes Wort an Abraham: „Denn alles das Land, das du siehest, will ich dir geben und deinem Samen ewiglich." Im Bilde ist entsprechend Isaak in der Größe eines Knaben dargestellt — durchaus über den Wortlaut des biblischen Textes hinaus, nach welchem er damals noch nicht geboren war. Die Töchter Lots, bei seiner Trennung von Abraham bereits erwachsen,[2] werden kaum größer gegeben, so daß die beiden Nachkommenschaften in betontem Vergleich stehen. Durch solche Abweichungen von der biblischen Erzählung wird die transzendente Absicht der Komposition zunächst einmal hinsichtlich des Bildinhalts klar erwiesen.[3] Noch deutlicher geht sie aber aus der Formgebung hervor.

Der Oberkörper des Lot wurde in seiner vollen Masse gestreckt. Die Oberarme sind überall im Verhältnis zu den Unterarmen zu groß. Nur durch solche „Willkürlichkeiten" wird das schwere und sachte Auseinandergleiten der Gruppen, in dem so viel Unwirkliches und so sehr der Begriff „Trennung" liegt, überhaupt erst möglich. Ebenso würde die überlange, deutende Hand des Lot das Eindringliche des Weisens verlieren, wenn sie sich nicht aus der gesteigerten Masse des Oberkörpers entwickelte, wie denn ihre Schlankheit und ihre richtunggebende Kraft auf dem Rhythmus beruht, in dem sich der schwere Oberarm und der kurze, fast in der Hand aufgehende Unterarm folgen.[4]

Auf eine anschauliche Darstellung des Raumes wird fast ganz verzichtet. Die Stadt rechts erscheint zwar klein und es soll damit auch wohl ein Entferntsein angedeutet werden, aber man kann nicht sagen, daß versucht wäre, die Entfernung optisch wiederzugeben. Im Gegenteil unterschlägt man die räumliche Kontinuität und setzt die Stadt zu der Hütte links in dekorativen Gegensatz, was ja übrigens auch inhaltlich motiviert erschien. Mit dem weitgehenden Verzicht auf den Raum und seine Ersetzung durch die dekorative Fläche hängt offenbar auch das Fehlen der Schlagschatten zusammen. Sie hätten innerhalb dieser künstlerischen Auffassung keinen rechten Sinn mehr und wären selbst in der üblichen formelhaften Verwendung kaum noch verständlich. Zwischen den einzelnen Figuren der Gruppen fehlen größere Zwischenräume.

Schon in der zweiten Schicht bleibt es unentschieden, wo die Leiber Platz haben. Konturen und Farben sind zu einer merkwürdig flächigen Rhythmik verwebt: Die Parallelität der Randlinien bei Abraham und Sara, bei Lot und dem hinter ihm stehenden Knechte. — Die dekorative Wirkung des Ganzen ist heute sehr beeinträchtigt, da ja der untere Streifen, der die Darstellung der Herden enthielt, an entscheidenden Stellen zerstört und vielfach ausgebessert ist. Die vorhandenen Reste machen es jedoch wahrscheinlich, daß die Anordnung unten dem oberen Bild insofern entsprach, als anscheinend Abrahams Knecht ruhig stehend, der Knecht Lots nach rechts gewendet gegeben war. —

Unter den heute erhaltenen Hochwandmosaiken in S. M. Maggiore finden sich einige, die in einzelnen Eigentümlichkeiten mit der Trennung Lots von Abraham so nahe verwandt sind, daß ihre Verbindung zu einer Gruppe berechtigt erscheint. Am nächsten stehen die Kompositionen Abb. 43—47 „Abrahams Gastfreundschaft“[5] und „Abraham und Melchisedech“.[6] Sicher von anderer Hand, aber nach ähnlich expressiven Vorlagen dürften sein: Moses von der Tochter Pharaos adoptiert;[7] unten Disputation des Moses; ferner: die Heirat des Moses und seine Berufung.[8] — In dieser Gruppe expressiver Bilder wird die lebendige Sachlichkeit der Erzählung durch eine feierliche Stimmung ersetzt, so daß sich der Vorgang jedesmal aus dem Bereich des Anschaulich-Konkreten in den des Bedeutsam-Abstrakten erhebt. Die *ideell* interessierenden Momente der biblischen Novellen sind stark akzentuiert, während eine Klärung im Sinne historischer Realität und optischer Glaubwürdigkeit geflissentlich vernachlässigt ist. Hinsichtlich der Formgebung im einzelnen fällt entsprechend auf der Mangel an plastisch räumlicher Wahrheit (fehlender Schlagschatten) und die dekorative Meisterung der gegebenen Flächen: Betonung der Achsen und symmetrische Gewichtsverteilung gerade bei zwei dem Inhalt nach verschiedenen Bildstreifen (Mosesbilder). Die Farbe verteilt sich infolge der mehrfach isokephalen Figurenanordnung gerne in horizontalen Schichten. Konturen und überhaupt Linienzüge werden stark betont. Wenn das auch bei allen Mosaiken, die mit Fernsicht rechnen und deshalb mit Stiften von einer gewissen Größe arbeiten können, schon technisch naheliegen mag, so haben diese Linien hier doch im Rhythmus der Fläche eine bedeutende Aufgabe zu erfüllen, so daß man sie nur als Korrelat einer formal gewollten Flächigkeit werten kann. Am klarsten tritt diese echt dekorative und ausdruckmäßige Tendenz zur Fläche in der Behandlung der Goldgründe zutage. Irgendeine illusionistische Absicht verbindet sich hier nicht mehr mit ihnen. Sie sind betonte Fläche und treten stets ohne Hintergrundlandschaften, in einem Falle als voller Grund (Bewirtung der Engel), in den übrigen Fällen aber in Streifen auf, die unmittelbar an das Blau des Himmels anschließen, so daß die Erscheinungen von Erde, sonndurchleuchteter Luft und Himmel in abstrakter Sonderung begriffen werden.[9] Schließlich sind aber diese streifigen Goldgründe nur ein mechanisches Mittel und man würde sie zwar immer als Eigentümlichkeit der Ausdruckskunst auffassen, aber doch nicht von einem formalen Streben nach der Fläche reden dürfen, wenn diese Kompositionen nicht überhaupt durch die Anordnung der Figuren zeigten, wieviel Wert sie auf die Beschränkung der Bildbühne in der Tiefe legen. In der Gastfreundschaft Abrahams z. B. ist jede der drei Szenen durch frontale Hintergrundfiguren verstellt. Man wird natürlich den mit Sara redenden und den bewirtenden Abraham nicht hintereinander stehend *sehen* können. Von einer Einheit des Raumes mit illusionistischer Verbindlichkeit oder von einer kontinuierlichen Erzählung im alten Sinne kann nicht mehr die

Rede sein. Offenbar ist zwar der Tisch mit den Broten in beiden Fällen derselbe und steht vor der Hütte unter dem Baum an derselben Stelle, so daß also zwei Szenen am gleichen Orte spielen, jede für sich geschlossen; aber mit einer Vernachlässigung des im Naturzusammenhang Denkbaren und Möglichen, wie die kontinuierliche Erzählung sie kaum wagen konnte. Die Darstellung der Dreiheit, vor der Abraham sich beugt, die Einbeziehung Saras, der zukünftigen Mutter des Vorbildes Isaak, und als geistiger Gipfelpunkt des Ganzen die Mahlszene mit dem „Opfertier" und den Broten, auf die mit sprechender Gebärde ausdrücklich hingewiesen wird, dürften den eigentlichen Sinn des Gemäldes verraten. Wenn sich die expressive Gruppe der Hochwandmosaiken durch die genannten Kennzeichen deutlich von der antikisierenden idealistischen Gruppe unterscheidet, so sucht man vergebens nach einer wesentlichen formalen Differenz, sobald man sie mit den von den verschiedensten Händen und in verschiedenster Qualität ausgeführten Mosaiken des Triumphbogens in derselben Basilika[10] vergleicht. Abb. 48, 49
Sogar bestimmte Figurentypen der Hochwände wiederholen sich hier, so daß man, z. B. von den Engeln ausgehend, eine sehr nahe Verwandtschaft der Auffassung in den beiden expressiven Zyklen feststellen kann.[11] Es sind am Triumphbogen, ähnlich wie in Abrahams Gastfreundschaft, „glanzbelebte" Wesen: Ihr Antlitz leuchtet in markantem Rotbraun, dem die Lichter durch gelbe und weiße Stifte, die Schatten durch dunkleres Rot und Braun abgewonnen werden. Die Haltung der Köpfe gewinnt durch die Energie der Wendungen und die schwarzweiß aufblitzenden Augen ein scheinbares Pathos. Die Hände schlank, gelenklos aus dem Unterarm entwickelt, manchmal mit überlangen, deutenden Fingern. Das Haar reich und gewaltsam gewellt.[12] Dieser Typ unterscheidet sich aufs schärfste von der Darstellung des Engels in der Josuageschichte,[13] wo der Nimbus das einzige Attribut ist, durch Abb. 41
welches die menschliche Gestalt, nach antiker Vorstellung, als überirdisch erhaben bezeichnet wird. Dagegen sind nun wieder menschliche Gestalten der expressiven Gruppe, wie die ägyptischen Weisen in der Disputation des Moses, durch das Feuer der Bewegung, Abb. 45
besonders in den Köpfen, nahe Geistesverwandte der Engelgestalten des Triumphbogens. Auf andere Übereinstimmungen in Einzelheiten, wie in der Darstellung der Gewänder (Frauen, Magier), kann man summarisch verweisen, um damit einen historischen Zusammenhang mit der transzendenten Gruppe des Langhauses zu belegen. Wichtiger ist, daß die sämtlichen Darstellungen des Triumphbogens auch ihrerseits dem neuen Stile in seinen Anfängen angehören. Körper, Raum und Licht werden nur abstrakt anerkannt. Die natürlichen Proportionen der Figur sind bald gesteigert, bald abgekürzt. Die Bewegungen scheinen im Interesse der dekorativen Rhythmik befangen und die Gelenke verschwinden im Fluß der Linien. Fast überall fehlen die Schlagschatten und wo sie ausnahmsweise begegnen, haben sie so wenig Sinn, daß man sie kaum für original halten kann. In der Darstellung Jesu im Tempel z. B. hat der neben Maria stehende Engel an seinem rechten Fuß zwei Schatten, die nach rechts und links auseinanderfallen, während sein linker Fuß ohne Schatten bleibt. — In diesem Bilde ist aber die Darstellung des Hintergrundes, wenn schon exzeptionell, so doch sicher echt: eine Arkadenreihe, die Halle des Tempelhofes. Sie ist in sehr nahen dekorativen Zusammenhang zu den Figuren gebracht, von denen jede durch einen Bogen umrahmt wird. Dadurch wird die „Gruppe" flächig auseinandergezogen und ausgebreitet. Für gewöhnlich werden die Hintergründe als absolute Fläche in abstrakter Streifenform gegeben. — Wie bei den verwandten Hochwandmosaiken wurde

der Maßstab der Figuren so groß gewählt, daß sie jedesmal den Bildrahmen fast füllen. Das ist natürlich kein Zufall, sondern liegt in der Tendenz des Stiles zur dekorativen Füllung der Fläche.

Die Summe dieser Beobachtungen macht es gewiß, daß die Mosaiken des Triumphbogens genau wie die transzendenten Bilder des Langhauses einer von der westlichen Antike verschiedenen Kunstrichtung folgen. Eine vollkommene stilistische Konsequenz erreichen sie aber nicht. Entwicklungsmäßig stehen die Werke in einem Anfangsstadium. Wie sie in Äußerlichkeiten noch deutlich mit der Antike zusammenhängen, so haben sie auch formal die Mittel der antiken Spätphase nicht völlig verleugnet.

Die Fläche ist noch nicht so sehr zum alleinherrschenden Prinzip geworden, daß die Figurengruppen immer vermieden oder stets in ein Nebeneinander aufgelöst würden.

Die Linie hat von der Figur noch nicht so sehr Besitz ergriffen, daß sie überall als Umriß ablesbar wäre und auch die Modellierung mit linearen Graten beherrschte. Denn noch wird die Figur in reichen Farbübergängen mit tonigen Flecken und blaugrauen verwischten Schatten modelliert.

Die Kompositionen sind nicht in dem Sinne bleibend und gefestigt, daß nicht ausfahrende Bewegungen den Bildrand illusorisch machten, vielmehr ist der Bildrand oft genug nur mechanisch vorhanden und bleibt ohne nachdrücklich schließende Energie.

Kurz, die Vorstellung einer optisch präzisen Begrenztheit des Ganzen und seiner Teile ist noch nicht erreicht. Und so entfaltet sich die Form nicht in klar gebreiteter Rhythmik — sie strömt als rhythmische Energie, von Wellen und Strudeln durchsetzt. Immer noch ein wenig sinnlich durchpulst und diesseitig.

All das kann aber nicht auffallen. Es ist im Gegenteil merkwürdig genug, in diesen Werken die Naturnähe schon so sehr abgelehnt zu finden.

Das Apsismosaik der Pudentiana gehört dem Anfang des 5. Jahrhunderts (Pontifikat Innozenz I. 402—417) an.[14] Naturnähe war also damals in relativ folgerichtiger Ausprägung noch immer so möglich, wie in der Antike.

Damit wird die neuerdings wieder aufgegriffene Datierung der Langhausmosaiken von S. Maria Maggiore (Pontifikat Liberius 352—366)[15] für die transzendente Gruppe anfechtbar. Die Darstellung des 4. Jahrhunderts hat in keinem der erhaltenen Beispiele transzendente Vorstellungen ausdruckmäßig wiederzugeben versucht. Die Stimmung blieb überall diesseitig
Abb. 30 und gerade repräsentative Kompositionen, wie etwa die Disputation der Domitilla-Katakombe in Rom, entlehnen ihre Anschauungen dem forensischen Leben der heidnischen Weltstadt.

Was die Mosaiken der transzendenten Gruppe mit Werken des 4. Jahrhunderts gemeinsam haben, ist, abgesehen von Äußerlichkeiten, die antike künstlerische Ethik und die eigentümlich-römische Schwere und Wucht der Formen. Beides hat aber mit dem Grad der Naturnähe nichts zu tun und es entspricht jedenfalls dem 4. Jahrhundert durchaus nicht, die organischen Eigentümlichkeiten der Natur so zu entwerten, wie es in den transzendenten Kompositionen geschah oder das Verbindende des Raumes und des Lichtes in ähnlicher Weise auszuschalten.

Noch mehr erschüttert wird aber die frühe Datierung der transzendenten Gruppe durch den Zusammenhang mit den Mosaiken des Triumphbogens. Denn diese gehören, laut ihrer, kaum mit Grund anzufechtenden Inschrift, dem vierten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts (Pontifikat

Sixtus III. 432—440) an. Für die kunsthistorische Überlegung liegt es also nahe, alle Bilder des transzendenten Stiles im Langhaus und am Triumphbogen dieser sixtinischen Epoche zuzuweisen. Nun wird man freilich aus ikonographischen Gründen die naturnahen Hochwandmosaike immer für gleichzeitig mit den benachbarten, unmittelbar an den Triumphbogen grenzenden transzendenten halten wollen. Es fragt sich demnach, ob auch im vierten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts noch so viel Naturnähe in illusionistischer Landschaftsdarstellung und kontinuierlicher Erzählung möglich erscheint. Hierauf geben wenigstens teilweise die Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna (zwischen 424 und 451)[16] eine bejahende Antwort. Abb. 50—53
Wenngleich sie nicht kontinuierlich erzählen, so kennen sie doch die illusionistische Auffassung des Landschaftlichen und stehen hinsichtlich der Naturnähe prinzipiell auf demselben Standpunkt, wie die gesamte Kunst aus den Anfängen des Jahrhunderts.
Am ehesten könnte noch transzendente Absicht bei dem sogenannten Laurentius vermutet werden. Die Darstellung ist ikonographisch nicht einstimmig gedeutet. Man möchte, verführt durch die repräsentative Haltung bei dem Pathos der heftigen Gebärde und den mehr symbolisch als attributiv wirkenden Geräten, eine Bedeutsamkeit herausfühlen, die der Darstellung vielleicht überhaupt nicht, auf keinen Fall aber mit unzweifelhafter Gewißheit zukommt. Transzendenz könnte eben nur aus dem Inhalte hergeleitet werden, da die Mittel der Darstellung nichts vom neuen Ausdrucksstil haben. Es ist ein stark mit Lichtphänomenen rechnendes Gemälde mit offenbarer Freude auch an der flackernden Bewegung der Gewänder und der Flammen. Konsequent gibt der Künstler über die Modellierung, über alle anschaulichen Details überhaupt, so sachlich Auskunft, wie man es bei einem Mosaik, das im Verband der Architektur steht, nur wünschen kann. Die dekorative Absicht ist dieselbe wie bei antiken Wandmalereien und hat weder gehaltlich noch stilistisch bedeutungsvolle Änderungen im Sinne des neuen Ausdrucksstiles herbeigeführt. Bei dem Hirtenbild, den trinkenden Hirschen, den betenden Aposteln ist die Transzendenz ohne weiteres genau so auszuschließen, wie bei den Symboldarstellungen der Katakomben.[17]
Die vorstehenden Überlegungen scheinen also für alle genannten Mosaike von S. Maria Maggiore die sixtinische Zeit annehmbar zu machen. Selbstverständlich bleiben Datierungen immer labil in einer Epoche des Übergangs, der abrupten Importe und des stilistischen Schwankens. Nur im Hinblick auf das kommende künstlerische Geschehen darf man sich, unterstützt von den Tatsachen, für berechtigt halten, das jüngere Datum anzunehmen: Die transzendenten Bilder werden um so erklärlicher, je näher sie an die Mitte des 5. Jahrhunderts heranrücken.
Vereinzelt, ohne Vorstufe und unmittelbare Nachfahren bleiben sie innerhalb der Malerei freilich auch dann noch. Gerade durch diese ihre historische Stellung dürfte die Tatsache ihres Imports bewiesen werden. Im Sinne der Kunst des späten 5. Jahrhunderts sind sie so fortschrittlich, wie keines der zwischen 350 und 450 entstandenen Werke. Sie wirken wie eine Vorwegnahme der kommenden Kunstauffassung, sobald man sie unter dem Gesichtspunkte ihres künstlerischen Vorstellungskreises betrachtet: weit eher Ziel als Beginn des Weges.

DIE ENTWICKLUNG DES TRANSZENDENTEN AUSDRUCKSSTILES UND SEINE KLASSIK

Seit dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts kam es in der Malerei auf die Schaffung einer neuen künstlerischen Atmosphäre an. Das Schwanken zwischen der alten anschauungsfrohen Tradition und den neuen, vereinzelt importierten Bildvorstellungen einer transzendenten Ausdruckskunst konnte auf die Dauer nur durch die fundamentale Überwindung der Realität vermieden werden. Vor allen Dingen mußte daran gelegen sein, den natürlichen Zusammenhang des Bildganzen zu verändern, ihn durch eine geistige Bezüglichkeit der inhaltlichen, eine dekorative der formalen Einzelheiten zu ersetzen. Das war gleichbedeutend mit einem grundsätzlichen Verzicht auf die Erzählung und einem Überhandnehmen isolierter Figuren. Es sind derartige Gedankengänge, die im 5. Jahrhundert zunehmend zutage treten. — Man könnte hier nun daran erinnern, daß isolierte Figuren mit spiritueller Bedeutung ja schon in den Deckengemälden der Katakomben häufig genug vorkommen und daß man demnach den Beginn des neuen Stiles schon im 4. Jahrhundert suchen müsse. — Die Praxis der Inhaltschöpfung ist allerdings verwandt genug. Nach wie vor gewinnt man die Bildinhalte auf ganz ähnliche Art, wie die liturgischen Gebete zu ihren Inhalten kamen, d. h. die Gestalten der Bibel und der Legende wurden aus ihrem ursprünglichen Erzählungszusammenhang herausgenommen und zu neuen Einheiten gruppiert. Der Unterschied gegen die Katakombenzeit ist im 5. Jahrhundert aber der, daß die Formgebung jetzt den Willen zur Konsequenz, also zum Stil verrät. Der Symbolismus des 5. Jahrhunderts, wenn man schon von einem solchen reden will, ist ausdruckmäßig, während er in den Katakomben, als reine Konvention, latent war: Die isolierten Figuren der Katakomben geben sich — selbst im Falle ausdruckmäßiger Steigerung — als Ausschnitte aus der Wirklichkeit, sie sind von Licht umflutet, auf den Raum bezogen, von realer Stimmung belebt. Der Stil des 5. Jahrhunderts hat von alledem nichts bestehen lassen. Auf seiner Höhe gibt er Wesen von unkörperlicher Zartheit und unirdischer Entrücktheit. Er ist abhängig nicht nur vom Inhalt, sondern auch vom Stil der Liturgie.

Die Entstehung dieses Stiles läßt sich deshalb an den isolierten Figuren am besten verfolgen, weil ihre Isolierung auch formal mehr und mehr bedeutsam wird. Die Heiligen in der Kuppel
Abb. 54 des Hagios Georgios in Saloniki[1] (1. Viertel des 5. Jahrhunderts), die von Inschriften mit ihrem Namen, ihrem hagiographischen Charakter und — bezeichnenderweise — dem Datum ihres Festes begleitet werden, sind noch wie die Figuren der Katakombendecken in ein antikes dekoratives System eingefügt. Aediculaarchitekturen spätantiker Art, wie sie als Architekturen und auch aus der pompejanischen und alexandrinischen Wandmalerei gegenständlich bekannt sind.[2] Die Heiligen selbst statuarisch in Orantenhaltung. — Weiter vorgerückt sind die Apostel
Abb. 57 der Kuppel des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna (449—58).[3] Sie bewahren zwar noch die Plastizität und Selbständigkeit individueller Figuren, aber schon ist die Bewegung, wo sie lebhafter dargestellt wird, unglaubwürdig. Besonders stark wird man aber ihre Tektonisierung empfinden. Durch die einrahmenden Akanthusstengel einerseits und die zur Folie für die Köpfe herabfallenden Enden der Draperien andrerseits sind diese Figuren trotz ihrer Bewegung streng gefaßt. Der blaue Grund, von dem sich unten ein abstrakt begrenzter Bodenstreif abhebt, ent-

wertet schließlich fast alles, was an naturnahen Momenten noch wirksam ist, und versetzt die Gestalten in die Sphäre des Unwirklichen und nur Bedeutsamen. Ähnlich wird man die Gestalten der Heiden- und Judenkirche in S. Sabina in Rom[4] bewerten. Sie sind leidlich gut modelliert, was bei dem einheitlich violetten Gewand eine sehr entwickelte Nuancierung der Farbtöne voraussetzt. Beide Gestalten stehen, getrennt durch eine monumentale, sehr ausgedehnte Gründungsinschrift, vor goldenem Grunde. — In der Pudentiana bezog man derartige Allegorien noch nach antiker Art in die Wirklichkeitsanschauung ein. —

Kommt man dann zu den Heiligen in S. Vittore bei S. Ambrogio in Mailand,[5] so ist hier die reale Glaubwürdigkeit und zugleich die malerische Formgebung schon fast verschwunden. Die Figuren wollen die funktionelle Differenz zwischen Stand- und Spielbein nicht mehr recht veranschaulichen. Die Falten der Gewänder sprechen als dunkle Linienzüge, nicht als plastische Formen. In den Gesichtern ordnen sich die Einzelheiten dem ovalen Kontur und der rein zeichnerischen und zugleich abkürzenden Erfassung von Auge, Nase und Mund unter. Trotzdem liegt hier zwischen den Linien des zeichnerischen Gerüstes überall eine Fülle von wechselnden Farbtönen, wie denn auch, bei aller sakralen Würde, die Köpfe eine Art von Individualität bewahren. — Abb. 55, 56

Der letzte Schritt geschieht erst in bestimmten ravennatischen Mosaiken, die dem Ausgang des 5. und dem Beginn des 6. Jahrhunderts zugeschrieben werden müssen. Die zweiunddreißig isolierten Figuren der mittleren Wandzone in S. Apollinare nuovo[6] sind zwar offenbar stark restauriert, aber im Gesamtausdruck noch getreu. Ganz nach Art der Anrufungen in einer Litanei stehen sie in gesondertem Nebeneinander. Bei allem individualisierenden Wechsel wollen sie doch niemals zu vollen Individualitäten werden. Der Nischenrahmen, auf zwei geschiedene Wandfelder verteilt, wird nur als Fußboden und Koncha angedeutet. In strenger Bezugnahme auf diesen Rahmen ist der figürliche Gesamtumriß in weiten Strecken klar schaubar. Das antike Standmotiv ist erstarrt, die Figur ohne Gelöstheit auf die Mittelachse bezogen. — Abb. 62, 63, 65

Bei den etwa gleichzeitigen Rundbildern in den Bogenleibungen der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna[7] ist das Letztmögliche an Abstraktion anscheinend erreicht. Zwar unterscheidet man alte und junge Männer und Frauen, ja selbst — wenn auch nur durch farbige Andeutung — stoffliche Charaktere wie Steine, Metalle, Gewänder. Es handelt sich also keineswegs um absolute Abstraktion, aber der Verlust an sinnlicher Kraft ist doch bedeutender als je zuvor. Als ausdruckmäßiger Gewinn steht ihm gegenüber: der Ernst dieser Köpfe, ihre unnahbare Würde, ihr Hingegebensein an eine rätselhafte Ideenwelt, kurz, die Gebärde einer weltanschaulichen Überlegenheit durch Verzicht, wie sie ja von den spiritualistischen Religionen überall und immer wieder vermittelt worden ist. Ein solches Antlitz ist im höchsten Grade unabhängig vom Anschauenden und steht ihm in voller Entrücktheit, ohne Offenbarung ansprechender, verwandter Züge gegenüber. Vom sinnlichen Standpunkt aus trocken, ist es vom expressiven unfaßlich tief, die Anschauung des Unerreichbaren, Erhabenen schlechthin. Abb. 59, 60, 61

Wie kommt dieser Ausdruck zustande? Abgesehen von der Einordnung der Darstellungen in den Rhythmus der Architektur ist es in entscheidender Weise die Einzelform, die diese Köpfe zu Abstraktionen macht. Kristallinische Klarheit der Linien, die völlig schlicht, ohne Komplikationen geführt werden, peinlich saubere Abgrenzung der einzelnen Teile: Mund, Kinn, Wangenröte, Augen, Haare — von jedem kann man genau bestimmen, wo es anfängt und aufhört; vollkommene Tektonik: ein starres und weitgehend entfunktioniertes Aufragen des

Hauptes aus den Schultern; absolute Flächenhaftigkeit als Folge einer äußersten Sparsamkeit im Gebrauch des modellierenden Schattens.

An die konstruierende Gedankentätigkeit des Anschauenden, auf der alle Ausdruckskunst beruht, wird mit solcher Darstellungsart ein Höchstmaß von Anforderung gestellt. — Offenbar ist die Reduktion der naturgegebenen Anschauungen auch im Bereich der Ausdrucksstile während der klassischen Periode am größten. —

Infolge ihrer Seltenheit und ihrer Gegensätzlichkeit zu den isolierten Heiligenfiguren haben die wenigen szenischen Darstellungen dieser Epoche ein besonderes Interesse. Historienbilder fehlen, Abb. 64 aber der christologische Zyklus von S. Apollinare Nuovo in Ravenna[8] bietet Beispiele symbolisierter Geschichten.

Die Evangelien berichten (Matth. 14. 15, Mark. 6, Joh. 6) von zwei wunderbaren Brot- und Fischvermehrungen. Das ravennatische Mosaik entscheidet sich für keine von beiden; die Zahl der Brote — einmal fünf und einmal sieben — wird auf vier herabgemindert. Das Wunder als solches war interessanter, als der historische Einzelfall und es ist das ja auch die prinzipielle Auffassung der gerne mehr allgemein zitierenden als genau erzählenden Liturgie. Die Darstellung selbst ist von einer rigorosen Frontalität und von einer Symmetrie, die sich sogar auf unbedeutende Gesten und Akzessorien, auf den Schritt zur Bildmitte, die Neigung der Köpfe, die am Rande aus Felsen wachsenden spitzen Bäumchen erstreckt. Dabei sind die natürlichen Elemente zwar nicht ganz ausgeschaltet, aber doch rudimentär geworden: Der Schlagschatten, der von links nach rechts fällt, wird beim letzten Fuße rechts ausgelassen (weil er die Symmetrie gestört hätte?). Dem zweiten Jünger von links fehlt der rechte Fuß. Christus vollzieht die wunderwirkende Segnung gleichzeitig nach rechts und links, während sein Blick unbestimmt geradeaus gerichtet ist. Von äußerlich sinnlicher oder gar seelischer Anteilnahme am Vorgang ist auch bei den Jüngern nichts zu spüren. Dadurch wirkt das Ganze bühnenmäßig gestellt, als Apotheose, nicht als Epos.

Nicht alle Szenen des christologischen Zyklus sind ähnlich symmetrisch gebaut. In den Fällen besonders ausgeprägter Asymmetrie jedoch finden die Bilder in anderen, korrespondierenden, ihr Gegenstück und durch Abschluß gebende Bewegungen der Körper oder der Köpfe eine Art von Ausgleich. Auf solche Art entsprechen sich die Samariterin und die Hämorrhoissa — die Szene der Weinvermehrung und der reiche Fischfang —, die Teufelaustreibung von Gerasa und die Heilung von Bethesda, alle auf der Nordseite. Auf der Südseite der Kreuzweg und die Jünger in Emaus, die Verleugnung Petri und die Reue des Judas.[9] Zufällig sind derartige Entsprechungen nicht, wenngleich sich eine den ganzen Zyklus beherrschende formale Rhythmik kaum feststellen lassen wird.

Der strenge, abstrakte Stil um 500 ist anscheinend nicht auf die Monumentalmalerei beschränkt geblieben. Wenigstens hat man für einige Buchmalereien diese Entstehungszeit vermutet. Freilich, die Datierungen erfolgten hier ebensowenig einstimmig wie bei irgendwelchen anderen, nicht fest datierten Bilderhandschriften des frühchristlichen und frühbyzantinischen Zeit- Abb. 128—30 raumes. Die mit Rahmenarchitekturen versehenen Blätter des Edschmiadsin-evangeliars[10] und die Bilder des jüngeren Virgils der Vaticana (cod. lat. 3867 „Romanus")[11] vertreten annähernd die stilistische Entwicklungsstufe der Mosaiken von der Wende des 5. zum 6. Jahrhundert. Auch ist die stilistische Konsequenz, mit der beide Handschriften nach dekorativen und ab-

strakten Werten streben, sehr bemerkenswert. Trotzdem zwingen bestimmte primitive Züge zu kritischem Verdacht. Die Handschriften scheinen späte, verhältnismäßig treue Kopien zu sein. Da aber originale Miniaturen aus dieser Zeit nicht erhalten sind, ist besonders der Virgil, wenn auch nur als indirekter Zeuge einer profanen Malerei um 500 von beträchtlichem Wert.[12]
Er könnte immerhin wahrscheinlich machen, daß die Zeit in all ihren künstlerischen Bestrebungen unter dem Willen des Spiritualismus stand, eine Auffassung, welche jedenfalls die profane Malerei des kommenden 6. Jahrhunderts bestätigen wird. Das nur „gedachte Erleben", wie es der religiösen Sphäre eigentümlich ist, muß geradezu einer der Grundfaktoren des künstlerischen Vorstellens geworden sein, wenn man die formale Abstraktion selbst auf Bildinhalte anwendete, die von sich aus durchaus keine Aufforderung dazu enthielten.
Der Stil hat sich zur Erreichung seines Höhepunktes um 500 sehr nahe an die uns durch die Gemälde von Dura als orientalisch bekannten Formgebungen angeschlossen. Die Annäherung an diese Art erfolgt indes so allmählich und plötzliche Importe blieben so sehr ohne nächste Folge, daß es möglich war, die zu tiefst wurzelnden, ganz eigentlich westlichen künstlerischen Anschauungen unberührt zu bewahren. Der Stil um 500 ist von einer dekorativen Festigung spezifisch abendländischer Art. Gewiß, der letzte Rest antiken Wirklichkeitssinnes, antiken Naturerlebens ist hier geschwunden. Raum und Licht gewinnen nur als symbolische Goldfolie, die Figuren nur in schematischer Abkürzung Gestalt. Und dennoch kommen die ethischen Werte der abendländischen Kunst auch dieser Zeit zu: Das künstlerische Verantwortungsgefühl, der klare Wille zu gesetzmäßigen Bildungen, die Bestimmtheit der Form und die einfache Größe der Haltung.

DER SPÄTSTIL:
FRÜHBYZANTINISCHE MONUMENTALKUNST

In die Zeit Justinians (527—65) fallen die eindeutigen Ansätze einer Entwicklung, die den Stil über die strenge Abstraktion hinaus- und in seine Spätphase hineinführen. Mit dem Wegfall einer Verpflichtung auf Wirklichkeitsanschauung, die der Ausdrucksstil ja nicht kennt, ist es freilich undenkbar, daß die künstlerische Gestaltung je den realen Mächten des Raumes und des Lichtes als den allumfassenden und allverbindenden Faktoren der Anschauung absolut anheimfiele. Trotzdem legt auch dieser Spätstil den Nachdruck auf den Zusammenhang seiner Bildungen und tritt damit in einen augenfälligen Gegensatz zur vorhergehenden, isolierenden Phase. Bei den Büsten der Apostel und der beiden Söhne des hl. Vitalis in der Leibung des
Abb. 72 ersten Bogens im Chore von S. Vitale in Ravenna[1] stehen die Einzelheiten nicht mehr in schattenloser Klarheit und Einfachheit nebeneinander, die Gesichter scheinen vielmehr mit Licht und Schatten in mehreren Farbtönen aus vielen kleinen Details derart zusammengebaut, daß man von Gesichtsschnitt, Miene, kurz von einem einheitlichen, physiognomischen Aspekt reden wird, während man in der erzbischöflichen Kapelle Anlaß hatte, das Ganze über der Einzelheit zu vergessen. Generell läßt sich von den Köpfen des 6. Jahrhunderts sagen, daß sie einheitlicher aufgefaßt sind und daß sie sich eben dadurch von denen der vorhergehenden Epoche unterscheiden. Man kann zum Vergleich beliebige Einzelheiten herausgreifen, etwa den Ansatz der Haare über der Stirne: um 500 meist eine abstrakt harte Linie — vom zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts ab in der Regel eine Fülle von Möglichkeiten, in die Stirne fallende, geteilte Haarbüschel, organisch geschweifte Kurven. Oder die Haltung der Köpfe, die im 6. Jahrhundert gelegentlich aus der Frontalität heraus in eine lebendige Dreiviertelansicht gestellt werden, etwa S. Petrus und Paulus in S. Vitale in Ravenna.[2] Oder die Zeichnung der im 6. Jahrhundert tief gebetteten mandelförmigen und sehr großen Augen, die um 500, unter drei stereotypen Kurven und mit fast gleich scharfen oberen und unteren Lidern von müder Wirkung sind. Man könnte ferner vergleichen, wie der Nasenrücken mit den Augenbrauen zugleich von einer abstrakten Kurve umrissen wird oder später sich beides lebendig sondert. Gleichviel, wohin man faßt, stets kommt, bis zur Stimmung und zum Ausdruck hinunter, dem 6. Jahrhundert die Neigung zum Komplizierten und zum Lebensvollen zu. Das „Sprechende" im Antlitz des Christus aus der
Abb. 71 Apsis von S. Cosmas und Damian in Rom[3] beruht auf den feinen Übergängen des Lichtes, auf seiner einheitlichen Führung, während der Christus im Medaillon der erzbischöflichen Kapelle[4] zwar unvergleichlich klarer, aber auch weit weniger lebendig ist.

Und doch ist das abstrakte Gerüst nichts, was der Spätstil grundsätzlich negieren müßte.

An den Stirnflächen der Apsis von S. Apollinare in Classe bei Ravenna befinden sich Apostelgestalten, die in den Köpfen (alles übrige ist modern) ein vorläufiges Weiterleben der Abstraktion beweisen. Nur ist jetzt durch das in starken Kurven und Winkeln kurzzügig geführte höchst bewegte Lineament zwischen den Einzelheiten eine Art von optischer Verbindung hergestellt. (Die Restauration ist in der Hinsicht getreu; vgl. die Abbildungen bei B. C. pag. 167.) Diese Art wird man als ausgesprochen „manieristisch" empfinden. Es handelt sich um eine charakteristische Übersteigerung der klassischen Abstraktion auf der Grundlage eines neuen Willens

bewegt zu sein. Als Beleg könnte auch der Matthäus in S.Vitale gelten. So rein nun aber auch Abb. 72
in solchen Beispielen die Übersetzung der abstrakten Formgebung in ein spätes Stadium erscheint, es sind, nach dem heutigen Bestande zu urteilen, Ausnahmen gewesen, die so verfuhren. Eine beschränkte Annäherung an die Natur war in diesem, wie übrigens in allen Spätstilen vor 1500, das Gewöhnliche und natürlich Gegebene.

Aus solchen Gedankengängen heraus scheint es vielleicht verständlich, wenn auch das Porträt erneute Bedeutung erhält. Zwar dürfte es ohne die Schleichwege einer höfischen Dialektik kaum möglich geworden sein und die Zugehörigkeit zum Ausdrucksstil verleugnet sich keineswegs. In den Kaisermosaiken der Apsis von S. Vitale in Ravenna[5] herrscht ein verhältnismäßig großer Abb. 66—69
Reichtum im Beiwerk: Gestickte Gewänder, Schmuck, Waffen, Geräte. Die Örtlichkeit wird als Decke, Hintergrund, architektonische Seitenrahmung geschildert — aber alles in der bekannten unanschaulichen Starrheit. Man soll angeregt werden, den Raum und die bunten Dinge, die ihn füllen, eher zu denken, als zu sehen.[6]

Die Charakteristik der Köpfe allein ist lebenswahr. Man unterscheidet nicht nur typisch zwischen dem Kaiser, dem Bischof, den Diakonen, Höflingen und Leibsoldaten: Die Individualitäten selbst scheinen — allerdings nach Maßgabe der höfischen Rangordnung — bezeichnet und die Gesichter des Kaisers, der Kaiserin und ihrer nächsten Umgebungen sind vom expressiv abstrakten Menschentyp so weit entfernt, daß sie immer als historisch getreu gelten müßten, selbst wenn sie dem geschichtlich überlieferten Wesen des Kaisers und seiner alternden Gemahlin weniger gut entsprächen. Natürlich ließ sich solche Nähe des atmenden Lebens nur durch eine regelrechte Modellierung mit Halbschatten erreichen.

Und trotzdem verharren auch diese Darstellungen im Dienste der religiösen Idee. Justinian und Theodora sind die Schutzherren der Orthodoxie.[7] Es geschieht mehr um dieser ihrer Eigenschaft als um ihrer individuellen Persönlichkeit willen, daß man ihre Bilder in die sakrale Nähe des Sanktuariums bringt. Die ganze Situation — Darbringung von Weihegeschenken — bestätigt diese Auffassung mit Sicherheit. Wenn das antike Porträt sein Wesen in der geläuterten oder gesteigerten Fixierung intim persönlicher Züge suchte, weil es dem Dargestellten dienen wollte, so wird die Lebenswahrheit hier in die entpersönlichende Sphäre der religiösen Zeremonie gerückt. Es geht demnach in den ravennatischen Porträts, deren Realismus von der Epoche nicht mehr überboten worden ist, weniger um das Dasein der Menschen, als um das, was sie *bedeuten*. Das spezifisch Ausdruckmäßige wird also auch hier gewahrt und von einem Neuerwachen der naturnahen Kunstauffassung wird man nicht reden dürfen. Und weiter kann man schließen, daß für den Stil und seine Entwicklung in den Kaisermosaiken noch andere Dinge bedeutungsvoll sind, als ihre Naturnähe oder Naturferne.

Es hat vielleicht auch um 500 nicht an Porträts gefehlt. Aber selbst wenn man die ganz spärlichen figuralen Reste in den Bögen des „Palatium" von S. Apollinare Nuovo der ostgotischen Zeit Abb. 65
Ravennas zuschreiben und hinter ihnen wirklich, ohne germanische Rassenromantik, Bildnisse Theodorichs und seiner Paladine vermuten dürfte,[8] so waren diese Gestalten doch jedenfalls einzeln unter die Bögen des Palastes gestellt. Ihr Zusammenhang war nur ideell. Mehr als ein paar deutende Hände und die dekorativ zusammenfassende Palastfassade hat es hier an vereinheitlichenden Momenten auf keinen Fall gegeben.

In S. Vitale hingegen handelt es sich um Porträtgruppen. Der Zusammenhang der Figuren ist

durch die einheitliche Bewegung zum Sanktuarium veranschaulicht. Diese Bewegung drückt sich (abgesehen von der Schreitstellung aller Figuren) in der Gruppe Theodoras durch den Kämmerer aus, der den Vorhang einer Türe hebt — in der Gruppe Justinians ist es der Diakon, der mit Fuß und Hand deutend in den musivischen Rahmen des Bildes hinausfährt (freilich ein Gestus, den ältere Photographien manchmal ganz oder zum Teil unterschlagen). Ebenso scheint das Gefolge in beiden Fällen hinter dem Architekturrahmen hervorzuschreiten, was jedesmal durch eine zur Hälfte von ihm überschrittene Figur sinnfällig gemacht ist.

Diese Bewegung zur Apsisrundung liegt schon in den Chorwänden, deren künstlerischer Sinn es ja auch ist, den Weg zum Sanktuarium zu begleiten, so daß also Architektur und Malerei demselben Bewegungszuge folgen.

Die Idee, objektiv ruhende Wandungen durch Malerei als bewegt zu deuten, ist alt. Sie lag z. B. schon in den Kuppelmosaiken der beiden ravennatischen Baptisterien vor. Nur hat in S.Vitale dieser dekorativ architektonische Sinn der Malerei eine Intensivierung erfahren. Denn die Möglichkeit, eine Gruppe darzustellen, in der die Bewegung jeder einzelnen Figur sich wie in einem Ährenfelde dem Nachbarn mitteilt und dabei selbst die Bindung an die Rahmengrenze verliert, ist in dieser Form neu und eine unmittelbare Folge des Verzichtes auf die Isolierung und die ihr konforme symmetrische Komposition. Vergleicht man aus dem christologischen Zyklus von S. Apollinare Nuovo den Gang Christi zum Gericht, oder auch den Gang zum Kalvarienberg, so ist die Schreitstellung und entsprechend die leise Neigung der Figuren aus der ruhenden Vertikale heraus auch hier, wenngleich weniger ausgesprochen, zu beobachten. Es fehlt aber die Füllung des Rahmens bis zum Rande, das Herausgreifen aus der Grenze und damit also die Vorstellung eines Raumkontinuums, von dem das Bild ein Ausschnitt ist.

Das Vorhandensein gerade dieser Vorstellung läßt sich aber in den Kaisermosaiken auch noch auf andere Art beweisen. Die Raumgrenze wird im Justinian-Mosaik seitlich durch zwei neben und hinter den Rahmenpilastern sichtbare Säulen und durch die Decke mit ihren Feldern und Balkenköpfen sowohl ausdruckmäßig wie dekorativ gewährleistet. Im Theodora-Mosaik gibt es einen architektonischen Hintergrund mit Koncha und eine Unterscheidung des Freiraumes (Goldgrund rechts) und des Innenraumes (schwarzgähnende Türöffnung links). Der Goldgrund im Justinian-Mosaik muß also ähnlich, d. h. als Freiraum, gedeutet werden. Als räumliche Situation wird offenbar das Betreten einer Kirche gedacht.

Freilich, daß man sich die Bewegungs- und Raumvorstellungen in diesen Mosaiken gleichsam Stück für Stück beweisen muß, zeigt, wie wenig es sich um Anschauung handelt und wie sehr um gedachten Raum und gedachte Bewegung.

Die Wirklichkeit wird eben von dieser Kunst nicht als eine wertvolle Totalität, sondern nur als Mittel zur Erzielung eines bildmäßigen Zusammenhanges aufgefaßt. Damit dürfte die Grundabsicht der neuen Epoche ausgesprochen sein. Wie sie an Stelle eines Nebeneinander von Details in einem Antlitz einen einheitlichen physiognomischen Charakter erstrebt, wie sie bis dahin isolierte Gruppen zu Gruppen in einem Raumkontinuum umbildet, so versetzt sie auch die ruhenden Einzelfiguren der vorhergehenden Zeit fortan in Gruppen oder Frontbildungen und verbindet die bewegten Einzelfiguren zu Prozessionen. Gegensätzlich demnach zum Stil vom Anfang des Jahrhunderts, offenbart sie mancherlei Erinnerungen an die Kunst aus den ersten Vierteln des 5. Jahrhunderts.

Die Geschichten Abrahams an den der Apsis benachbarten Chorwänden[9] kennen die landschaftlichen Hintergründe, die stimmungsvollen Werte effektvoller Akzessorien, z. B. der atmosphärischen Erscheinungen, mit denen die Hand Gottes bei der Opferung Isaaks umgeben wird. Das sind Eigenschaften, die auch der hundert Jahre älteren Kunst der expressiven Mosaike von S. Maria Maggiore nachgesagt werden können. Die Situation zwischen Natur und Ausdruck ist trotz verschiedener Richtung der Entwicklung in beiden Fällen vielleicht nicht ohne Ähnlichkeit. Es mag deshalb verständlich erscheinen, wenn Werke des 6. Jahrhunderts, für welche genaue oder annähernde Datierungen nicht überliefert sind, gerne dem 5. Jahrhundert zugeschrieben werden. Trotzdem verleugnet die jüngere Kunst nicht einen Augenblick die größere formale Folgerichtigkeit des zu seiner Reife entwickelten Ausdrucksstiles. Die einzelnen Körper sind, gemessen an der Antike, sehr viel entfunktionierter und halten nicht einmal den Vergleich mit der reduzierten Naturwahrheit in den expressiven Gestalten von S. Maria Maggiore aus. Unter einer bewußt schematisierenden Faltengebung verlieren die Gelenke ihre organische Bedeutung. Das anmutig Gelöste und Ausgeglichene der Figur wird vermieden. Das Schreiten, das Stehen, die Armbewegungen, die Wendungen des Rumpfes und Kopfes, alles scheint gewissermaßen unorganisch, im Ruck erstarrt. Die immer noch antike Eleganz von S. Maria Maggiore ist durchaus geschwunden. — Auch ist der dekorative Charakter stärker betont. Die Darstellung erhält sowohl ihren spirituellen Sinn, wie ihre eigentümlichsten dekorativen Werte immer nur als Faktor in der Dekoration der ganzen Wand. Auf diese Art wird sie der Unselbständigkeit architektonischer Einzelheiten teilhaftig, die eben nicht an und für sich, sondern nur im Zusammenhang Dasein beanspruchen. — Die Werke von S. Vitale bezeichnen kaum den Anfang der neuen Phase. Die für sie gültige Charakteristik kann man schon vorher auf das Apsismosaik von S. Cosmas und Damian in Rom (526—30)[10] anwenden. Mit dem fortschreitenden Jahrhundert verstärken sich die Kriterien des Spätstiles immer mehr. Die Mosaiken von Parenzo[11] unter Bischof Eufrasius (535—43) bieten genügende Vergleichsmöglichkeiten mit den ravennatischen aus S. Vitale, um in der Andeutung weiter, von starker Bewegung erfüllter Räume, in den Frontbildungen und Prozessionen, im Reichtum atmosphärischer Erscheinungen die Kennzeichen dieser Wandlung erkennen zu lassen. Im Apsismosaik von S. Michele in Affricisco Ravenna (Berlin)[12] sind die Wolkenstreifen in ihrer überschneidenden, verunklärenden Art ganz unverkennbar malerisch. Ebenso gehört hierhin die Komposition im Mosaik des alten Triumphbogens von S. Lorenzo fuori le mura in Rom[13] und auch die auffallend stark bewegte Verklärung Christi der Katharinenkirche auf dem Sinai[14] dürfte kaum einer anderen Zeit als dem Ende des 6. Jahrhunderts angehören. Die östlichen Mosaike scheinen sich freilich mit größerer Bereitwilligkeit der Tendenz des Stiles hinzugeben. In allen Beispielen aber werden bestimmte von der Architektur gebildete Flächen von den Malereien ganz im baukünstlerischen Sinne, unter strenger Beobachtung der in der Gesamtarchitektur betonten Richtungen, Axen und sonstigen räumlichen Werte gedeutet. Und da ebenso die Behandlung der Figuren und ihrer Einzelheiten überall auf dieselbe unanschauliche, aber gedankenanregende Art erfolgt, da es nirgendwo an Zusammenhang schaffenden Bewegungen fehlt, überall auch Blumen, Wolken, Felsen, Lichtphänomene beliebte Requisiten sind, so wird dadurch sowohl die ausdruckmäßige Haltung als das Stadium des Spätstiles allgemein erwiesen.

Abb. 70 Abb. 71 Abb. 73

Das umfangreichste Werk des 6. Jahrhunderts, die Prozessionsmosaiken von S. Apollinare

Abb. 74, 75

nuovo in Ravenna[15] (unter Bischof Agnellus 556—69), sind vielleicht eher als alle anderen Beispiele geeignet darzutun, wie gering trotz aller formalen Unterschiede der Abstand von der vorhergehenden abstrakten Klassik hinsichtlich der Dekorationsprogramme war.
Die Heiligen, geführt von den Magiern und dem hl. Martin, pilgern zur Madonna und zum thronenden Christus. Diese Prozessionen fordern unmittelbar zum Vergleich mit den Aposteln aus den Baptisterien auf. Aber ihre Komposition wäre für den Anfang des 6. oder die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts undenkbar. Sie sind zum einheitlichen Zuge geordnet und vor eine teppichartig gleichmäßig figurierte Flächenfolie gestellt, wodurch sich die Bewegung zu verstärken scheint. Sie folgen also schon darnach formalen Vorstellungen, die der klassischen Zeit nicht entsprechen. Mindestens ebenso unmöglich wäre aber in der Phase extremer Isolierung die feierliche *Stimmung* des Ganzen. Sie beruht auf der Ordnung und dem sinnvollen Zusammenhang, in den der langsame Rhythmus eingefangen wurde, eine Ordnung, welche die Bewegung entstehen, gleiten und gipfeln läßt, ohne einen Schritt zur Seite, eine „unstimmige" Subjektivität der Einzelfiguren zu gestatten.
Die Ausführung auf der Südseite, bei den männlichen Heiligen scheint in einzelnen Gestalten auffallend altertümlich. Auch ist die Behandlung im ganzen hier nicht so flüssig, wie auf der Nordseite. Dafür wird man die ältere Zeit verantwortlich machen dürfen, gleichviel ob sie nun die ursprünglichen und nur modernisierten Kartons lieferte, oder lediglich mit ihrer allgemeinsten künstlerischen Tendenz nachwirkte. Aus dem fünften Jahrhundert stammt mit Sicherheit das Motiv, die einzelnen Gestalten durch dekorative Zwischenstücke zu trennen,[16] was bei beiden Prozessionen geschah. Aber die Ausführung dieses Motivs gehört ganz dem 6. Jahrhundert an: Die Bäume trennen die Figuren eben nicht mehr, sondern sie treten zurück und werden von den unmittelbar und gleichartig sich folgenden Bewegungen überschnitten. Dadurch entsteht die Einheit einer Schöpfung, deren Inhalt ganz auf die alte Art konzipiert ist, dadurch auch die bescheiden angedeutete Raumtiefe, die mit der dekorativen Endabsicht gerade noch vereinbar scheint.
Die Schilderung der Spätphase wäre nicht vollständig, wenn die Aufgabe, ihre Entstehung zu motivieren, außer acht gelassen würde. Gewiß erfolgt der Ablauf der Entwicklungen für unsern Aspekt mit Notwendigkeit. Aber es gehört zu dieser Zwangsläufigkeit des historischen Geschehens und Betrachtens hinzu, daß jeder Wechsel der Vorstellungen gleichbedeutend ist mit einem Wechsel auch der Vorstellungsträger. Wie es kein Zufall ist, daß die europäischen Griechen die Klassik, die kleinasiatischen den Barock der Antike vertreten; daß den Franzosen die frühe und hohe, den Engländern, Vlamen und Deutschen die späte Gotik eigentümlich wird; daß die Florentiner Renaissance, die Oberitaliener Barock schaffen; ebensowenig ist es Zufall, daß den Byzantinern die Spätphase der „frühchristlichen" Kunst angehört. Demnach liegt es nahe zu glauben, daß die Entwicklung, wenn sie überhaupt für Ost und West dieselben oder nächst verwandte Inhalte hatte, im Osten eher und schneller zum Spätstil führte als im Westen. Trotzdem dürfte die absolute Datierung der erhaltenen Denkmäler sich nicht wesentlich ändern. Nichts überrascht ja so sehr, als die geringe Zeitspanne, die der Hochstufe um 500 zukommt. Sie beginnt und endet mit Theodorich dem Großen und ist selbst in dieser Zeit kaum ganz frei von byzantinischem Einfluß zu denken. Man ermißt das Tempo der Entwicklung also doch wohl richtig, wenn man die Daten Ravennas auch für Byzanz als im ganzen verbindlich ansieht.

DER SPÄTSTIL: FRÜHBYZANTINISCHE MINIATUREN

Die Dioscorideshandschrift in Wien[1] schreibt man aus äußeren Gründen dem ersten Viertel des 6. Jahrhunderts, genauer der Zeit um 512, zu. Juliana Anicia, der die Handschrift gewidmet ist, lebte indes noch zu Anfang der Regierungszeit Justinians. Die Darstellung des Dioscorides mit der Epinoia und dem Maler verrät hinsichtlich des Scenariums eine dem Theodoramosaik in Ravenna so verwandte Auffassung, daß die Neigung, die Handschrift möglichst gleichlautend zu datieren, nicht unbegründet erscheinen kann. Wie immer dem aber sei, es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß die sämtlichen Darstellungen des Kodex der Spätphase des Ausdrucksstiles angehören, deren Anfänge für die Mosaikmalerei gegen Ende der zwanziger Jahre erkennbar werden. Die Malweise der Bilder ist flott und verschmäht gerne den Kontur. Neigung zu einer „gedachten" Raumtiefe, modellierende Plastizität der Figuren, Gebärden, welche die Figuren zu einer Gruppe verbinden. Ein großer Teil dieser Eigentümlichkeiten wird allerdings von der Vorlage angeregt worden sein. Es versteht sich aber von selbst, daß diese Vorlage soweit benützt und soweit abgeändert wurde, als es die künstlerische Erkenntnis oder die Stilstufe des Malers bedingte. Dafür ist die obengenannte Miniatur mit der Epinoia besonders bezeichnend. Die Vorlage wird nach spätantiker Art ein leidlich klares Raumbild dargestellt haben, die Nischenwand mit Portikus oder vorgestellten Säulen ist der spätantiken Architektur jedenfalls wohlbekannt.[2] Die Miniatur macht daraus ein nach unseren Begriffen unklares Gefüge, indem sie sich nur oberflächlich andeutend verhält[3] und die Realität bald übertreibt, bald abkürzt. Das Resultat ist demnach hier in der Auseinandersetzung mit einem naturalistischen oder naturnahen Vorbild ganz ähnlich wie in den Kaisermosaiken von S. Vitale, die sich in der gleichen Art mit der Natur selbst auseinandersetzten. Das Widmungsblatt der Handschrift kann man vielleicht allein auch inhaltlich als eine originale Schöpfung des 6. Jahrhunderts ansehen. Es bringt, abgesehen vom dekorativen Schema der Komposition, in allen formalen Einzelheiten, besonders in der Auffassung der Figuren und der Andeutung des Raumes (Gruppen) nichts stilistisch Abweichendes.

Abb. 76—79

Abb. 78

Aufschlußreich ist die Handschrift auch noch durch ihre deutliche Vorliebe für das Allegorische. Die Allegorie gibt sich jetzt in der Profanmalerei als eine Art von Parallelerscheinung zum Spiritualismus zu erkennen. Die Verbegrifflichung des Tatsächlichen, die von poetischer Gelehrsamkeit diktierte Abstraktion liegt nicht nur im Inhalt: Sie findet im Widmungsbild auch formal ihren Ausdruck. Dies kann nur einem Zeitgeist entsprechen, der es in der Schule der Religion fast ganz verlernt hat, sich mit der Wirklichkeit künstlerisch schauend auseinanderzusetzen. Denn die Allegorie von sich aus führt ja durchaus nicht mit ähnlicher Notwendigkeit zum Ausdrucksstil, wie der Spiritualismus — im Gegenteil, das Allegorische im gewöhnlichen Verstande, so etwa, wie es im antiken Rom beliebt war, bemüht sich, Ideen anschaulich zu realisieren. Es ist nur die eigentümliche Richtung der östlichen Kunst auf dieser Entwicklungsstufe, die das künstlerische Schaffen auf den umgekehrten Weg drängt und veranlaßt, daß man Anschauungen allegorisiert, daß man selbst ein so menschlich nahes Thema, wie die persönliche Verherrlichung der Mäcenatin, erst als Verkleidung und der Wirklichkeit weit entrückt, würdig und entsprechend findet. — Auch das griechische Schrifttum dieser Zeit läßt über die Neigung der Profanmalerei zur Allegorie keinen Zweifel. Ein wenig später, als der Dioscorides, gegen Ende der drei-

ßiger Jahre des 6. Jahrhunderts entstand im Winterbade zu Gaza ein bedeutendes Profangemälde, das wir aus der Schilderung des Johannes von Gaza[4] kennen. Es war nichts anderes als ein allegorisches System von Personifikationen und für den Dichter Johannes lebt selbst in offenbar unschuldigen Einzelheiten tiefe symbolische Bedeutsamkeit.

Auf westlichem Boden hat möglicherweise das Scriptorium des von Cassiodor gegründeten Klosters Vivarium Werke hervorgebracht, die sich vom Byzantinischen sehr unterschieden. Eine Miniatur des Florentiner Codex Amiatinus I.,[5] der sogenannte „Cassiodor in der Bibliothek" könnte diesem Kreise angehören. Der Unterschied im Wirklichkeitsbewußtsein ist ohne ausgiebige Erläuterung zu spüren. Der Nimbus des Schreibers, der vielleicht nicht an Cassiodor, sondern einfacher an einen Evangelisten denken läßt, ist das einzige wirklichkeitsfremde Motiv in der Miniatur, die im übrigen einen recht klaren Blick in einen wirklichen oder als wirklich gedachten Bibliothekraum tun läßt. Das Blatt, einer sicher schon zu Anfang des achten Jahrhunderts als alt geltenden und beschädigten Handschrift angehörend, könnte in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden sein. Seine westliche Herkunft ist unzweifelhaft.

Die malerische Art derartiger Miniaturen ist bedeutsam, weil sie zeigt (und zwar im Falle des Dioscorides an einem verhältnismäßig sehr sicher datierten Beispiele), daß die Entwicklung der Buchmalerei, trotz aller zwecklichen und technischen Verschiedenheit mit der in der Monumentalkunst beobachteten übereinstimmt. Nur mit Hilfe dieser Erkenntnis hat man Aussicht, die künstlerisch so hoch bedeutenden Hauptwerke, das Fragment von Sinope, das Evangeliar von Rossano und die Wiener Genesis mit Wahrscheinlichkeit in die Entwicklung einzureihen. — Abb. 80—83 Anschaulich stehen die fünf Miniaturen des Evangeliarfragmentes von Sinope[6] der klassischen Epoche ziemlich nahe. Der Künstler hält es für notwendig, die Szenen durch die weit überragenden Randfiguren alttestamentlicher Könige und Propheten fest zu begrenzen. Zwischen diesen breitet sich in kleinerem Maßstabe die Erzählung flächig mit wenigen Tiefenschichten. Auch gibt es keine geformten Gründe: Die Purpurfarbe des Pergamentes dient als gleichmäßige Folie. — Es fehlt aber nicht gänzlich an malerischen Elementen. Die Figurengruppen sind räumlich verbunden und deshalb sind Überschneidungen in den seltenen Fällen, wo sie begegnen, glaubhaft. Bei den zur Gruppe angeordneten Körben in der wunderbaren Brotvermehrung ist sogar der Schlagschatten, der bei den Figuren überall fehlt, so behandelt, wie sonst der modellierende Schatten: Er löscht die Formen nicht, sondern verschleiert sie nur. Auch ist die Menge des Beiwerks stellenweise beträchtlich. Die Verflüchtigung der Szenen ins restlos Abstrakte ist vermieden: Die Erzählung hat Stimmung, wird von Empfindung und Betrachtung umsponnen. Sie ist mehr als ein dogmatisches Bekennen, schon allein weil die Gestalten in den Schriftambonen, als Interpreten des auf der Bühne sich abspielenden Vorgangs aufgefaßt werden, der Vorgang selbst damit also etwas Bildhaftes und eine bühnenmäßige Anschaulichkeit erhält. Die Einzelfigur ist im Umriß gelockert. Ihre starke Bewegung pflanzt sich gerne fort in der bekannten Art eines prozessionsmäßigen Hintereinander. — Vieles mag hier auf Rechnung der syrischen Herkunft und der in der Buchmalerei herrschenden Intimität, die soviel mehr Beweglichkeit und Buntheit gestattet als die Monumentalmalerei, gesetzt werden; aber trotzdem: Reine Klassik ist das entweder noch nicht, oder nicht mehr.

Die ausdruckmäßigen Elemente sind weit entwickelt. Schließlich ist es ja nicht eine naturalistische, sondern eine liturgische Bühne,[7] die sich zwischen den biblischen Autoren in den Schrift-

ambonen auftut, wie denn die Liturgie überall und allein als gleichnisweise Realisation transzendenter Vorstellungen gelten muß. Im Figürlichen sind die übermäßige Vergrößerung der Köpfe und Augen — sie ist bei der Hauptperson Christi immer am stärksten — die Gewichtslosigkeit der Körper, die auf dem Fehlen des Bodens und der unverhältnismäßigen Zierlichkeit der Füße beruht, bezeichnende Ausdrucksmittel. Ebenso ausschlaggebend ist die Starrheit der Gesten. In den Mosaiken kennt man den Zusammenhang dieser oder ähnlicher Erscheinungen seit den zwanziger Jahren des sechsten Jahrhunderts. Kann man bei einem notorisch syrischen Werke an solche Beobachtungen Schlüsse über die Entstehungszeit knüpfen?

Der Codex Rossanensis[8] enthält bestimmte Kriterien der Miniaturen von Sinope in erhöhtem Maße. Abb. 84—96

Die Prozessionen der Apostel in den beiden Abendmahlszenen werden in einem zusammenhängenden Rhythmus gegeben und sind durch ihn von einer Wirklichkeitsnähe, die beträchtlich über die Bewegungsdarstellungen der Klassik oder selbst des Sinopensis hinausgeht. Ähnliches hingegen findet sich (abgesehen von der Schilderung religiöser Erschütterung, die den Miniaturen allein eignet) für die Mosaikmalerei zum ersten Male in den Prozessionen von S. Apollinare Nuovo. Ebensowenig kannte das 5. Jahrhundert irgendeine der anderen Eigenschaften, die für den Rossanensis bezeichnend sind, insbesondere nicht die Fülle des Beiwerkes. Es gehörte geradezu ein Umsturz der Auffassung dazu, eine Stadt, die bisher immer im abstrakten Schema wiedergegeben wurde, nun mit Bäumen zu schmücken. Ähnlich erhält der Baum Früchte. Das ganze Verzeichnis der Accessorien bereichert sich: Gebäudetypen, Tiere und besonders Gerät in Menge wird mit Verständnis für den Wechsel der Erscheinung und die rhythmische Unruhe der Häufung geschildert. Unbegreiflich, wie die Handschrift in den Ruf kommen konnte, im Detail besonders spröde und zurückhaltend zu sein. —

Formal ist die Schließung der Bildbühne durch Randfiguren grundsätzlich preisgegeben. Die Predigerpropheten sind unter die Bilder gerückt, wobei ihre ideelle Zugehörigkeit zu den Geschichten durch das pathetische Emporweisen der Arme gewährleistet wird. So entwickelt sich die Handlung frei und deutet in mehreren Fällen (Barmherziger Samaritan Fol. 7 v.; Tempelreinigung Fol. 2 r.) eine Bewegung von der Bühne fort hinter die Kulisse an. Es hängt damit zusammen, daß die Gruppen lockerer, durchsichtiger werden, daß die einzelnen Figuren in ihrer Silhouette zerklüfteter sind, daß sie energischer, sowohl aus den Grundrichtungen der Vertikalen und Horizontalen, wie auch in mannigfachen Wendungen aus der Fläche herausreichen. Abb. 88, 89

Ganz außerordentlich ist der Reichtum und die Tiefe der seelischen Darstellung. Man hat Gebärden für die Schilderung des hilfreichen Mitleids, des Eifers, des Zornes, der Freude. Man weiß die stille Würde der Unschuld mit der Roheit des Verbrechens, die weltlich laute Bestürzung mit der Versunkenheit und Sicherheit des umfriedeten Paradiesgartens zu kontrastieren. Die Düsterkeit eines Ölbergnachtstückes ist ebenso erreichbar, wie der bunte Lärm eines freudigen Palmsonntags. Man fragt sich, wie es möglich wurde, all das mit den sinnlich so beschränkten Mitteln des Ausdrucksstiles zu sagen?

Der Stimmungsgehalt des Rossanensis beruht in der Hauptsache auf den kunstvoll veranschaulichten Kontrasten der Gruppen und Einzelspieler, der bewegten und ruhenden Gestalten, auf dem Maßhalten in der Abstufung der Stabilität der Figuren. Detailliertes Mienenspiel wirkt

nicht ausschlaggebend mit, die Gebärden aber und die dinglichen Attribute stimmen in die Gesamtrechnung immer nur mit einer ungefähren Wirklichkeit ein, nicht mit organischer oder stillebenhafter Treue. Die Sinnlichkeit ersetzende, Andeutungen ausgestaltende Überlegung ist nirgend beseitigt.

Wenn der Kodex von Rossano und das Fragment von Sinope nicht dem 6. sondern, wie einige wollen,[9] dem 5. Jahrhundert angehören, so müßte der Rossanensis der ältere von beiden sein. Während der Sinopensis in die Anfänge des linearen Stiles gesetzt werden müßte, also etwa in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts, würde der Rossanensis nach 450 nicht mehr denkbar sein. Scheinen die Miniaturen im Gegenständlichen (z. B. der Gewandung), im Figürlichen, in ihrer liturgischen Bedingtheit, nicht von der Antike zu sehr entfernt, um dieses Datum zu rechtfertigen? Nimmt man umgekehrt für den Rossanensis das 6. Jahrhundert an, so wären die Miniaturen im zweiten und dritten Viertel durchaus unterzubringen, als Nachfolger des dann in die Zeit zwischen 515—25 zu datierenden Sinopensis. *Gegen* die Vermutung, daß beide Handschriften dem 6. Jahrhundert angehören, spricht eigentlich nichts als die Voraussetzung, daß die östliche Entwicklung der westlichen auch formal um ein Jahrhundert vorausgewesen sei, eine Annahme, die man mit dem heute bekannten Material nicht begründen kann. *Für* das 6. Jahrhundert als Entstehungszeit kann man noch zwei Überlegungen ins Feld führen. — Zunächst sind die beiden Handschriften nicht ohne Zusammenhang mit dem auf das Jahr 586 sicher datierten mesopotamischen Rabulaskodex.[10] Die Haltung sowohl der Randzeichnungen, wie der Vollbilder ist in dieser Handschrift denkbar malerisch. Die Miniaturen haben stark bewegte, tiefenhaft gruppierte Figuren und eine Kompositionsart, die ganz aufgelockert eine Rahmengrenze nicht anerkennt, wie denn die Randminiaturen überhaupt ohne Rahmen bleiben. Ich möchte zwar nicht von Illusionismus reden, aber tatsächlich nähert sich die Auffassung sehr derjenigen an, die wir unten bei den sogenannten Illusionisten der Wiener Genesis finden werden. Der Rabulaskodex beweist also die malerische Formgebung des späten 6. Jahrhunderts auch für den Osten absolut, d. h. eben die malerische Stufe, die man bei der Reihenfolge Sinopensis-Rossanensis voraussetzen muß und die in den Mosaiken des 6. Jahrhunderts ja ebenso beweisbar war. Auch fällt auf, daß das Verhältnis des Rabulaskodex zur Handschrift von Rossano näher ist als zum Fragment von Sinope, was sich mit dem geringeren Alter des Rossanensis erklärt. Sehr nahe stehen dem Rabulaskodex und auch den antiochenisch-syrischen Handschriften die Malereien eines 1905 in der Kapelle Sancta Sanctorum des Lateran aufgefundenen, heute also im Museo sacro des Vatikans aufbewahrten Reliquiars. Sie werden, sicher zutreffend, dem Ende des 6. Jahrhunderts zugeschrieben und dürften das denkbar klarste Verbindungsglied sein zwischen den beiden malerischen Typen, dem mesopotamischen und dem antiochenischen.

Abb. 111, 112

Gelegenheit zu einer zweiten Gedankenreihe über das Alter der Handschriften von Sinope und Rossano bietet die Wiener Genesis.[11] Ihre Miniaturen zeigen bis zu einem bestimmten Punkte eine konstante Zunahme der malerischen Auffassung. Die von Wickhoff vorgenommene Unterscheidung der fünf Künstlerhände bezeichnet die künstlerischen Wandlungen, denen die Bilder unterworfen sind, so daß kein Grund vorliegt, die Benennungen im Folgenden zu ändern.

Abb. 97—110

Es ist der Miniaturist und der Kolorist, die den Evangeliaren von Sinope und Rossano nahestehen. Mit dem Sinopensis stimmt überein ein theatralischer Elan der Bewegungen, das bekannte Vor-

wärtsfallen der Figuren, offenbar die Weiterentwicklung der leidenschaftlichen Bewegung, wie sie in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts bei den Aposteln des Rinaldussarkophages oder ein wenig früher bei denen des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna beobachtet werden kann. Ihre nunmehrige schematische Erstarrung und vollkommene Formelhaftigkeit sprechen beredt von der systematischen Unterdrückung des organisch Funktionellen in der Darstellung des menschlichen Körpers, wie sie ohne den Einfluß des rein linearen Ausdrucksstiles um 500 nicht verständlich wäre. Damals zuerst wurde die Form schematisch. — Infolge der Entfunktionierung ist auch die Stabilität der Körper aufgelöst; man unterscheidet zwar noch immer zwischen Stand- und Spielbein, aber man erkennt nicht entfernt die Folgen dieses Unterschiedes. Die Körper sind trotz gelegentlich starker Plastizität gewichtslos. Sie haben sogar eine Neigung zu dem, was man später in der Gotik „Schwung" nennt: deutlich etwa auf Seite 24 der Handschrift, wo die überlegene, machtvoll würdige Haltung des Herrn auf diese Art wiedergegeben wird. — Die Anordnung der Szenen in zwei Bildstreifen (die ja auch, bei Hinzunahme der Prophetenfiguren, der Kodex von Rossano kennt) hat in einzelnen Fällen Zusammenhang. Bezeichnend, daß es nicht immer der Fall ist und daß die verbindenden Bewegungen der Figuren oder des Terrains zwar den Zusammenhang der in Einzelakte zerlegten Erzählung gewährleisten — aber nicht die sinnliche Vorstellung des Raumes wachrufen. Wenn die Streifenanordnung auf die Darstellungen in Schriftrollen zurückgeht, so wird man fragen dürfen, was das ältere ist, das gesonderte Übereinander der Szenen oder ihre dekorativ-mechanische Verbindung? Abb. 97, 101

Fast immer entwickeln sich die Erzählungen ohne symmetrische Bindungen und ohne schließende Grenzen. Der Vortrag ist infolge des alttestamentlichen Stoffes und der rein illustrierenden Art nicht liturgisch, sondern episch breit und der Kolorist verfügt über eine psychologische Feinheit, die dem Künstler der Rossanohandschrift nicht viel nachgibt. Er arbeitet mit ähnlichen Mitteln, verfügt über einen gleich großen Reichtum an dinglichem Beiwerk und über dieselbe ausnehmende Lebendigkeit und Beweglichkeit der epischen Vorstellung.

Durchaus übereinstimmend mit den Miniaturen aus Sinope und Rossano ist auch die Disproportionierung der Figuren: sehr kleine Füße, vielfach übergroße Köpfe. Für die Datierung ist aber diese Beobachtung nicht von Belang: Es gibt nicht nur im 6. Jahrhundert sondern auch früher derartige Proportionen. Etwa die Reliefs der Ziboriumsäulen von S. Marco in Venedig (5. Jahrhundert) oder die palmyrenischen Grabsteine der Glyptothek in Ny-Carlsberg (1. bis 3. Jahrhundert).[12] In der Malerei kann man ebensoweit und weiter zurückgehen, wenn man im Kreise der Pygmäendarstellungen auf das pompejanische Urteil Salomonis verweist, dessen scherzhafter Charakter ja schwerlich ganz ursprünglich ist. Schon durch ihr alttestamentliches Thema,[13] das im pompejanischen Milieu seit jeher sehr auffallend erschien, wird für diese Darstellung ein Zusammenhang mit Syrien und Palästina und ein entsprechend beheimatetes Vorbild denkbar. Daß die Figuren, vielleicht auf dem Umweg über das spottlustige Alexandria, karikiert sind, ist wahrscheinlich, aber die Karikatur liegt vor allem darin, daß man diese Zwerge phantastisch herausputzte und in einen wirklichen Raum und eine einheitliche Beleuchtung stellte. Nach den Grabsteinen in Ny-Carlsberg wird man den Proportionskanon der Genesis als syrisch bezeichnen müssen und gleichzeitig feststellen können, daß er, wahrscheinlich im Ursprung aus primitiver Wertung entstanden, Jahrhunderte hindurch lebendig blieb.

Abb. 98—103 Der Miniaturist und der Kolorist stehen am Anfang der Handschrift (Fol. I mit XVI). Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß die höher numerierten Blätter der beiden ersten Illusionisten Abb. 104—109 (Fol. XVII mit XXII) vorher ausgeführt wurden. Da sie bei weitem malerischer sind, ist es nicht einmal recht wahrscheinlich, daß sie gleichzeitig entstanden. Die Spuren von der Hand des ersten Illusionisten mitten unter den Anfangsblättern sprechen zwar für einen der von Ainalow vermuteten Wechsel in den Vorlagen,[14] aber damit noch nicht für die Gleichzeitigkeit der Ausführung, zumal alle Bilder unabhängig vom Text eingefügt wurden. Auch sagt den Künstlern die malerische Art ihrer Vorlage sehr zu, denn sie geben sich ihr so vollständig hin, daß sie dem antiken Illusionismus sehr nahe kommen. Nur die Darstellung der Schlagschatten wird prinzipiell vermieden.[15] In allem übrigen aber, in der Sicherheit der Überschneidungen, im offenen Gefüge der Kompositionen, im Verwischen der Konturen, sowie endlich in der Verlegung der Handlungen in einheitliche tiefe, manchmal sogar nahezu realistische Räume mit farbig gedeckten Gründen sind die Kriterien eines ausgesprochenen Spätstiles klar gegeben. Vergegenwärtigt man sich die Miniaturen des Rabulaskodex, so kann man über die Zeit, der solche Malereien angehören, nicht im Zweifel sein. Aber auch abgesehen davon: es steht doch unweigerlich fest, daß die Malereien der Genesis an malerischer Absicht zunehmen und es gibt im gesamten Gebiet der Malerei weder im 4. noch im 5., sondern nur im 6. Jahrhundert eine Entwicklung, die vom relativ Abstrakten zum mehr Realistischen und gleichzeitig vom Klassischen zum Barocken vorschreitet.

DAS ENDE DER EPOCHE

Neuerdings ist durch die Veröffentlichung der Mosaike aus der heute zerstörten Koimesiskirche von Nikaia[1] klar geworden, mit welchem Raffinement der malerischen Farbgebung man im 6. bis 8. Jahrhundert zu rechnen hat. An der Datierung der Mosaike des Bema in das 6. Jahrhundert wird man zweifeln müssen. Sie sind entwicklungsgeschichtlich jedenfalls auch in jüngerer Zeit noch denkbar. Es läge sogar eine gewisse Folgerichtigkeit darin, daß die Farben erst sehr spät alle Schwere verlieren und in absoluter Zartheit ohne greifbare Zeichnung zu „pointillistischen" Wirkungen genutzt würden. Nur kann man bei Annahme eines jüngeren Datums für diese Malereien nicht umhin, die Vielfältigkeit des Stiles seit dem Ende des 6. Jahrhunderts anzunehmen. Aber diese Annahme ist berechtigt. Es fehlt erweislich der Ausgleich und die Einheit des Stiles, so daß sich oft genug in ein und demselben Werke Extreme des künstlerischen Vorstellens zusammenfinden.

Bei den letzten Bildern der Wiener Genesis scheint es, als ob die künstlerische Disziplin in auf- Abb. 110
fallender Weise zu schwinden beginne. Es ist das ein Vorgang, der an bestimmte Erscheinungen auch im Rabulaskodex erinnert und das Ende der frühbyzantinischen Kunst ahnen läßt. Wenn dieses Ende gewiß auch im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen in der zweiten Hälfte des 6. und im 7. Jahrhundert stehen mag, so fehlte es doch nicht an inneren Gründen für einen sogenannten Niedergang der künstlerischen Kultur: Die grundsätzliche Verachtung aller anschaulichen Werte, wie sie der Spiritualismus stets gerne zu Worte kommen ließ, machte den künstlerischen Ehrgeiz zum mindesten wenig widerstandsfähig. Es war nicht ohne Gefahr, daß auch die verantwortungslosesten Werke den spirituellen Zwecken an sich Genüge taten.

Und doch ist die Geschichte des letzten Zeitraumes nicht nur von situationsmäßiger, sondern von absoluter Konsequenz und hat ihre Qualität wie jede andere. Die Entwicklung schreitet weiter und das neuartige Element, dessen sie sich, aufbauend und zerstörend zugleich, bedient, ist die Randlinie. Sie findet in Kompositionen Anwendung, die noch immer als malerisch gelten müssen. Stilistisch folgerichtig ist sie demnach nicht. Um so klarer tritt von vorneherein ihre Bedeutung für die künstlerische Praxis hervor.

Wenn der dritte Illusionist der Wiener Genesis in „Jakobs Tod und Begräbnis" (Fol. XXIV. 48) die Gestalt des Josef, der sich über den Sterbenden beugt, von der hinter ihm stehenden Gruppe der Klagenden trennen will, so erreicht er das weder durch kompositionelle Mittel, noch durch die farbige Erscheinung, sondern kurzerhand durch eine über Gebühr markierte Randlinie. Ebenso wird auf demselben Blatt die Begräbnisszene gesondert durch die scharfe Betonung der Randlinie bei dem zu äußerst schreitenden Josef (kenntlich am Mantel, mit dessen goldenem Tablion er sich das Gesicht verhüllt) und einem der Trauernden. Dadurch, daß diese beiden Ränder winkelig auseinanderfahren, trennen sich die beiden Szenen ebenso einfach wie energisch und unbedingt. Die Linie hat in solchen Fällen oft kaum noch konturierende, formbezeichnende Kraft; ebensowenig ist sie stets, wie man doch eigentlich beim Ausdrucksstil erwarten sollte, dekorativ gemeint; sie ist zunächst und vorwiegend Grenze. Daß sie auch in diesem Sinne gewertet wird, ist Zeichen einer beginnenden Primitivität. Es gibt traditionslose Künstler oder solche, denen die Tradition keine Verpflichtung bedeutet, die seit dem 7. Jahrhundert immer häufiger und

ausschlaggebender zu Worte kommen und für deren primitive Ungeduld das Nächstliegendste und Einfachste auch das Beste zu sein scheint.

Wer sich die „drei Illusionisten" als eine Persönlichkeit, als zweite Künstlerhand denkt, wird die „Nachlässigkeit" der heute letzten Blätter der Handschrift auf Ermüdung, hastige Ausführung oder ähnliche Motive zurückführen müssen.[2] Aber damit ist gerade die Tatsache der künstlerischen Einheit nicht erklärt, die sich bei den letzten vier Miniaturen (Fol. XXIII—XXIV) findet, und alle scheinbaren sogenannten Nachlässigkeiten als beabsichtigt und sinnvoll verständlich machen kann. Man findet kein Beiwerk mehr, die Erzählung wird ganz buchstäblich und sachlich. Sie deutet ihre Gegenstände weder phantasievoll noch originell; die Komposition wird abgekürzt, der Raum nur da angedeutet, wo der Text es verlangt, also etwa, um bei Jakobs Tod und Begräbnis Ägypten von Kanaan irgendwie zu unterscheiden, aber z. B. nicht bei den Figurengruppen (wie vortrefflich räumlich sind nicht die Gruppen des zweiten Illusionisten!) — all das sind wohl Dinge, die nicht von einer halb gewollten, halb zugelassenen Beschränkung einer ermüdeten Produktionskraft, sondern von ganz konsequent vereinfachenden Vorstellungen eines anders gearteten künstlerischen Temperamentes abhängen dürften. Die verschwommene Phantastik der Hintergründe, aus denen man alles, was man will, Vulkane, Felsspitzen, Wolken, blaue Ferne herauslesen kann, verdankt man schwerlich den Regungen der Bequemlichkeit, sondern eher dem primitiven und schnell fertigen Willen, die Fläche farbig zu füllen, was bei der Dürftigkeit des Gegenständlichen ebenso notwendig war, wie es nur gewaltsam geschehen konnte. Kein Zweifel, hier ist ein ganz subjektiv gestaltender Wille am Werk, dem jedes Mittel zur Verwirklichung seiner nur auf deutliche Erzählung zielenden Absichten recht ist und für den der Begriff formaler Durchbildung so wenig verbindlich ist, daß er seine malerischen Mittel ruhig um ihre objektiv gründlichste Negation, um die Linie bereichern darf.

Da die Zwiespältigkeit der Auffassung gerade das Entscheidende ist, wird auch die Wiener
Abb. 118 Eusebius und Rufinus Handschrift[3] mit ihren Zierblättern in die Epoche dieses letzten Stiles zu rechnen sein. Auch hier stehen malerische Einzelheiten neben anderen, die wesentlich Umriß sind und wenn Verständnis und Wille ausreichten, um gelegentlich plastische Rundung zu geben, so fehlt doch der Wille, die geordnete räumliche Bewegung eines wellenförmig gewundenen Bandes anders anschaulich zu machen als durch den Wechsel der Farbe in linear begrenzten, flächig-kurvigen Abschnitten.

Abb. 114—117 Das bedeutendste und auch umfangreichste Werk der Stilstufe ist die Josuarolle der Vatikanisch-Palatinischen Bibliothek.[4] Der kopierende Künstler des 7. Jahrhunderts, dem wir sie verdanken, hatte sehr wahrscheinlich ein im besten Sinne malerisches, wenngleich verblaßtes und beschädigtes Original aus dem Anfang oder der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zur Vorlage. Dieses Original wurde so getreu kopiert, wie man es verstand. Die Anpassungsfähigkeit ist dabei sogar sehr groß; aber subjektiv hat für den Nachschaffenden der Umriß doch eine größere Bedeutung, als die Modellierung. Die anschaulichen Sensationen liegen fast ausschließlich in den Silhouetten, so daß man, wenn das Organische sich zufällig im Umriß äußert, den Eindruck bedeutender Naturbeobachtung erhält. Sobald aber die Vorlage Überschneidungen, organische Modellierung der Körper, ein kompliziertes und reiches Spiel verkürzter Bewegungen, räumlicher Unterschiede und Gruppierungen wiedergab, treten primitiv ungeduldige Abkürzungen und gewaltsame Trennungslinien, dem Geist der Epoche entsprechend, in ihr Recht.

Bezeichnend dafür ist etwa die Gestalt des auf dem Berge Gebal opfernden Josua. Nur in der reinen Profil- oder der vollen Frontal-Ansicht „sitzen die Dinge richtig". Alle Schrägstellungen wirken verrenkt, weil sie dazu neigen, entweder im Profil zur Linie zu schrumpfen oder sich als volle Fläche zu breiten. — Dagegen wird es schwer halten, im ganzen Zeitraum von 400—550 ein Beispiel zu nennen, das im Umriß an Phantasiefülle dem gleich käme, was hier mit hemmungsloser Leichtigkeit fast in jeder Szene geboten wird. Der Umriß etwa der Arme in den beiden Josuafiguren beim Empfang der Bündnis anbietenden und der schutzflehenden Männer von Gabaon. Oder der Henker des Königs von Gaï: man kann sich durch eine Umrißpause leicht überzeugen, daß die Figur mit ihrem so komplizierten Bewegungsmotiv vollkommen vom Umriß bestritten wird. Auffallend in der dekorativen Erfindung sind die vielen frei herabfallenden Gewandzipfel. Daß sie mit den Bewegungen nicht übereinstimmen, spricht natürlich in diesem Stil nicht gegen ihren Wert: Sie sind in der zehn Meter langen Rolle zwar häufig Wiederholungen, aber als Formeln doch erstaunlich variationsfähig und nicht selten sehr geistreich. — Wenn man nun nach derartigen Beobachtungen glauben möchte, mit der Linie und dem Rhythmus der Fläche sei alles gegeben, so wird man durch irgendeine Gruppenbildung, ein von Lichtern umspieltes Gewand, einen hauchzart aufragenden Felsen, ein duftig hingewischtes Gebüsch an die Gegensätze erinnert, deren Vereinigung dem letzten Stil eigentümlich ist.

In der Mosaikmalerei liegen in dieser Zeit die Dinge nicht anders. Gerade die bedeutendsten Stücke, wie das Stifterbild am Vierungspfeiler der Demetriusbasilika in Saloniki aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts[5] paktieren mit der Linie. Obwohl sie noch dem im 6. Jahrhundert ausgebildeten Prinzip der „Frontbildung" folgen, wissen sie kaum mehr etwas von Modellierung: Steile und flächig vereinfachte Parallelfalten in den Gewändern, schematisierte Linienschatten in den Köpfen. Ebenso sind die Heiligen in der Apsis von S. Agnese. f. l. m.[6] oder auf der Stirnwand von S. Venanzio[7] bei der Lateranbasilika vollgültige Zeugen dieser Entwicklungsstufe mit ihrer malerischen Grundhaltung und ihrer gleichzeitigen Neigung zu schematisierenden Linien. Noch bei den römischen Mosaiken aus der Zeit des Papstes Johannes VII. (705—707)[8] wird die Linie hart und unvermittelt, als Begrenzung durchaus malerisch behandelter Flächen gebraucht: Ein Netz kräftig dunkler Kurven bildet das Gerüst der Figuren, während die Farbe, welche die Felder dieses Netzes füllt, sehr feine Übergänge und auch pointillistische Wirkungen kennt.[9]

Abb. 119
Abb. 120—123
Abb. 124, 125

Die Malereien dieser Zeit haben im Grunde etwas Zusammenhangloses und das Ganze der Erscheinung zerlegt sich beinahe in mehr oder weniger belangreiche Einzelheiten. Und trotzdem ist man zunächst geneigt, von dieser Kunst viel, die Schöpfung eines neuen Stiles zu erwarten. Sie ist schon deshalb nicht aussichtslos, weil sich mit den geschilderten anschaulichen Erscheinungen die Vorstellung der Unbefangenheit verbindet. Das Unbefangene ist zwar immer ohne Ethik, aber es scheint gleichzeitig der klarste Ausdruck produktiver Kraft. Indes die Hoffnungen, die man an die naiven Regungen des 7. Jahrhunderts vielleicht knüpfen möchte, erfüllen sich nicht unmittelbar. Das Tempo der Entwicklung war für die Dauer gehemmt, ihr Zusammenhang zeitweise durchbrochen. Eine Zentralisation der Kräfte wollte sich nicht vollziehen. Der Weg führt — wenigstens zunächst — zum ausgesprochen Primitiven, nicht zur Klassik. Im Abendland werden die Westgoten, die Iren, Angelsachsen und Franken zu Trägern einer im Elementaren befangenen Kultur. In Ostrom übt sich eine volkstümliche Kunst an den im Bilderstreit allzu beschränkten Aufgaben.

Niemals wieder hat das Abendland und der nahe Orient so unerhörte kulturelle Gegensätze in strebendem, aber völlig unvermitteltem Nebeneinander gesehen, wie in der Zeit zwischen Justinian und Karl dem Großen. Zur Entstehung der mittelalterlichen Stile war nicht nur im Norden, sondern auch in Byzanz eine geistige Sammlung nötig, die zunächst auf die Ausläufer, dann über sie hinweg mit großer Entschiedenheit auf die klassischen Leistungen der frühchristlichen und frühbyzantinischen Malerei zurückzugreifen erlaubte. Für den Norden so gut wie für Byzanz war diese Tradition gleichbedeutend mit der Richtungsbestimmtheit, ohne welche künstlerische Kultur nicht gedacht werden kann.

ANMERKUNGEN

RM=Joseph Wilpert: Die römischn Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert 4. Bde. Freiburg i/B. 1916.

BC=Marguerite van Berchem et Etienne Clouzot: Mosaïques chrétiennes du IVme au Xme siècle. Genève 1925.

ZUM ABSCHNITT: PROBLEMATIK

1. Vgl. James Henry Breasted und F. Cumont: Peintures d'époque romaine dans le désert de Syrie; Syria III Paris 1922 pag. 177 u. 206; Abb. auf Taf. 38—46. —
Franz Cumont: Les fouilles d'es Salihiyeh sur l'Euphrate. Syria IV Paris 1923. —
Paul Wolters: Springers Kunstgeschichte Bd. I Altertum 1923; 12. Aufl. pag. 560. —
James Henry Breasted: Oriental Forerunners of Byzantine Painting. Chicago 1924. —
Ernst Diez: Das magische Opfer in Dura. Belvedere. Bd. 6, 1924 pag. 191 ff.
Franz Cumont: Fouilles de Doura-Europos (1922—23) Paris 1926, 2 Bde. S. 41 ff. Datierung pag. 57, 140 ff. Deutung pag. 58—72. Zusammenhang mit christlicher Kunst pag. 145 ff. Die Heranziehung des Triumphbogenmosaikes von S. Paolo f. l. m. in Rom pag. 158 ist wenig glücklich, da das Alter des Mosaiks sehr zweifelhaft ist. Selbst die alten Reste links und rechts (vgl. Wilpert R M II 554 f.) gehören schwerlich der Zeit Galla Placidias an und scheinen mittelalterlich (Ende 8. oder Anfang 9. Jahrhundert?) erneut. Vgl. BC pag. 90. Die Komposition selbst muß Bedenken erregen, und nur der Inhalt mag noch der ursprünglichen Fassung einigermaßen entsprechen.

2. Die Darstellung kann, wie schon Cumont l. c. pag. 54 bemerkt hat, nicht als einheitlich gelten. Die beiden Figuren zu äußerst links, Konon und der erste Priester, sind mit scharfen Konturlinien hart und klar umrissen. Die Zeichnung der Gewänder ist ohne malerischen Fluß in linearen Faltengraten plissiert. Der untere Saum wird als Oval, also perspektivisch gegeben. Die steil aufrechte Spitzmütze des Priesters mit geschweiftem unteren Rand. Die Architektur des Hintergrundes zeigt ein sehr breites Gebälk mit gehäuften Horizontalgliedern. — Demgegenüber fehlt die Randlinie und die lineare Plissierung bei allen Figuren rechts vom ersten Priester. Der Gewandstoff wird als Ganzes bewegt gedacht, vom unteren Gewandsaum sieht man nur den vorderen Rand. Die Spitzmütze des Priesters ist zusammengesunken und verrät die Form des Schädels, den sie deckt. Ihr unterer Rand ist ohne Schweifung. Der Boden scheint in Stufen angeordnet zu sein; jedenfalls unterscheidet er sich vom Teile links. In der Architektur des Hintergrundes verliert das Gebälk an Breite. — Schließlich ist auch der Maßstab der Figuren ein anderer, so daß Konon, obwohl Familienhaupt, am kleinsten erscheint. — Die Naht zwischen den beiden Teilen wird deutlich bezeichnet durch den Zwang, unter dem in der rechten Hälfte der zweite Priester ausgeführt werden mußte. Das Gewand wird von der Architektur des linken Teiles hart abgeschnitten. Der rechte Fuß, der hinter der Vase stehen müßte, wird gewaltsam nach vorne gebracht. Die dadurch vorgetäuschte Bewegung ist gerade in diesem Stile sehr auffallend und bleibt im Bilde ohne Parallele. — Es genügt nicht, derartige Unterschiede als eine Veränderung in der Malweise oder gar nur als schlechteren Erhaltungszustand zu charakterisieren. Sie beruhen auf einer ganz verschiedenen Einstellung zum Bildausschnitt, so daß man sie nur auf eine zweite Künstlerhand zurückführen kann. Und da die rechte Seite des Bildes die Nachkommen des Konon darstellt, entstammt der zweite Künstler einer jüngeren Generation. Weiter wird fraglich, ob die Enkel und Urenkel Konons, die dem Bilde so auffallend vorgestellt wurden, nicht eine abermals nachträgliche Erweiterung des Bildes sind. Hier reichen die erhaltenen Reste zu einer klaren Entscheidung der Frage nicht aus. Unter den übrigen Wandgemälden in Dura ist besonders das „Opfer des römischen Tribuns" und das „Opfer vor fünf palmyrenischen Göttern" lehrreich. Beide Gemälde müssen in die römische Zeit Duras (116—272) fallen. Während das Opfer des Tribuns mehrfach westliche Züge zeigt, vor allem was die Standfestigkeit der Figuren und anscheinend

sogar den Versuch sie zu gruppieren anbelangt, verarbeitet das zweite Gemälde die westlichen Einflüsse wieder mehr auf die alte Art. Auffallend ist die Vergrößerung des Kopfes bei den Göttergestalten unter denen Aglibol gut erhalten ist. (Siehe unten pag. 33 „Pygmäen".) — Wie die religiösen Vorstellungen dieses Kreises, in das rein Westliche übertragen, aussehen, zeigt sehr schön das von Cumont l. c. pag. 105 abgebildete Relief des Konservatorenpalastes: Es ist dieselbe herrische und vollkommene Umdeutung orientalischen Gedankengutes ins Westliche, wie sie für das christliche Element der ersten Zeit gleichfalls angenommen werden muß. — Von hier aus wird man auch beurteilen dürfen, was Saxl im Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte 1923 betreffs der mithräischen Kunst ausführt. (Siehe unten Anm. 10 zum Abschnitt: Katakombenmalerei.)

3. Man könnte die anschaulichen Eigentümlichkeiten auch sehr kurz mit dem von Aloys Riegl in seiner Spätrömischen Kunstindustrie (Wien 1901) eingeführten Terminus als „Aufhebung der Ebenenrelationen" bezeichnen. Hier tut sich die Frage nach der Immanenz der westlichen Entwicklung auf. Es ist schwer zu glauben, daß der Westen ganz von sich aus, nur in konsequenter Hingabe an sein spätes, optisches Kunstwollen, rund vier- bis fünfhundert Jahre nachher zu den ersten formal gleichartigen Resultaten gelangt sein soll. Und wenn das schon als möglich gelten sollte, wie hat man sich das Zustandekommen der Kunst von Dura zu denken? Ist sie etwa auch Resultat eines von innen heraus mit Notwendigkeit entwickelten optischen Kunstwollens?

Die Frage wird im folgenden noch öfter von verschiedenen Seiten her kritisch zu berühren sein.

ZUM ABSCHNITT: DIE STILISTISCHEN STRÖMUNGEN DER SPÄTRÖMISCH-CHRISTLICHEN ZEIT: KATAKOMBENMALEREI

W = Joseph Wilpert: Die Malereien der Katakomben Roms. 2 Bde. Freiburg i. B. 1903.

1. Katakombe der Lucina
2. W Taf. 160
3. W Taf. 6
4. W Taf. 5
5. W Taf. 1
6. Vgl. Goffredo Bendinelli: Il monumento sepolcrale degli Aureli al viale Manzoni in Roma. Monumenti antichi 28. Milano 1922 col. 289. Wilpert in Miscellanea Giovanni Battista de Rossi 1924.
7. Bendinelli l. c. Tav. III.
8. W. Taf. 179 und zugehörige.
9. Fornari in Studi Romani I. 1913. Tav. XXXI. 2. dazu Krieger: Dekorative Wandgemälde aus dem II. Jahrh. n. Chr. in Röm. Mitt. 34. 1919. pag. 52., wo er einen „Abstieg" der römischen Malerei seit Septimius Severus feststellt. — Auch das unter Pius IX. in Ostia gefundene Mosaik mit einem Silvanus kann wegen seiner Disproportionierungen hier genannt werden, vgl. B C pag. XIX.
10. Max Dvorak hat die Meinung vertreten, die christliche Kunst sei mit einem Schlage als Charakter da und habe in führender und fortschrittlicher Weise ihre Formen schon in der Katakombenmalerei selbständig entwickelt. Vgl. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924. pag. 3. Katakombenmalereien, die Anfänge der christlichen Kunst. oder Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. 2. 1923 S. 1 ff. Auch die Theorien eines Aufsatzes von Fritz Saxl im Wiener Jahrb. l. c. pag. 63 zielen in gewissem Sinne hierhin, wobei freilich die mithräischen Werke als geistesverwandt zum Belege benutzt werden. Der Auffassung ist widersprochen worden, vgl. dazu zuletzt Wilhelm Neuß: Die Kunst der alten Christen. Augsburg 1926 pag. 14 und 45 sowie die Anmerkungen auf pag. 140. — Gegen Dvorak wird man, abgesehen von dem neuerdings bekannt gewordenen Material des Aureliergrabes und von S. Sebastiano, anführen dürfen, daß der Mangel an Verbindung der Figuren mit einer Raumbühne, die Beschränkung des Raumes auf einen

schmalen Bodenstreifen oder die Vereinfachung der Komposition in jedem Stil Platz findet, der sich seiner dekorativen Art bewußt ist und im Arabeskensystem der Antike zudem längst vorbereitet war. Über den Wert der großen Augen und die gesamte schwärmerische Haltung gewisser später Oranten braucht man kaum ein Wort zu verlieren: das ist christlicher Bildinhalt, aber keine spezifisch christliche Formgebung. — Gegen Saxl's Aufsatz muß man anführen, daß in der mithräischen Kunst, genau wie überall in der Spätantike, zwischen provinzieller und urbaner Provenienz scharf unterschieden werden müßte. Zudem bleiben die Katakombenmalereien ohne vergleichbare Beziehung zu dieser postulierten Entwicklung der mithräischen Plastik. Siehe auch oben Anm. 2 zum Abschnitt Problematik. — Auch Wilhelm Neuß hat sich von der Meinung Dvoraks nicht ganz frei zu machen gewußt. Zwar widerspricht er ihm l. c., hält es dann aber doch wieder für nötig auf pag. 22, 27, 43, 46, 139, die Katakombenmalereien aus der christlichen Mentalität heraus in künstlerisch formaler Hinsicht zu erklären. Aber Begriffe wie Frontalität, Symmetrie, Auge in Auge sind durchaus relativ. Das „Auge in Auge" trifft übrigens in den seltensten Fällen zu: Die weitaus größte Mehrzhl der Katakombenfiguren blickt nicht auf den Beschauer, sondern innerlich gespannt geradeaus, seitab, nach oben. Frontalität und Symmetrie folgen ohne weiteres aus der dekorativen Aufgabe, wenigstens in dem beschränkten Ausmaße, wie sie in den Katakomben überhaupt üblich sind. Stilistische Bedeutung, wie später im fünften Jahrhundert, haben sie in den Katakomben noch nicht. — Die künstlerische Art der Katakombenmalerei findet nach 450 keine Fortsetzung; sie wird vielmehr restlos verdrängt und durch Werke ersetzt, bei denen Frontalität und Symmetrie nicht situationsmäßig und sporadisch gegeben sind, sondern mit dem Wesen der Darstellung bis ins Einzelnste innig zusammenhängen. — Vor 450 aber wird gerade eine Kunst erreicht, die auch Dvorak nicht als transzendent bezeichnen kann. Sie ist für ihn eine Art von Rückfall in das Heidentum, pagane Ausnahme von der christlichen Regel und im Grunde Zufall, während man sie sehr wohl im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden sehen kann, von dem sie nur durch den Generationsrhythmus und die Stimmung, nicht durch prinzipielle Umstellung unterschieden ist. Im ganzen ist es vielleicht von vorneherein unwahrscheinlich, daß ein Bekenntnis, in dem die Berechtigung der Kunst doch mindestens stark umstritten war (vgl. Hugo Koch: Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen. Göttingen 1917) schon so zeitig zu einer spezifischen Stilistik gekommen sein sollte. Die Katakombenmalereien verdanken ihre unzweifelhafte künstlerische Größe nicht dem Christentum, sondern dem Boden Roms.

11. Vgl. die Fresken von El Bagauat bei W. de Bock: Matériaux p. servir à l' archéol. de l' Egypte chrétienne. St. Petersburg 1901.

12. Vgl. P. Markthaler: Die dekorativen Konstruktionen der Katakomben Roms. Römische Quartalschrift 1927.

13. W. Taf. 179, 176, 81, 207 und die jedesmal zugehörigen.

ZUM ABSCHNITT: DIE STILISTISCHEN STRÖMUNGEN DER SPÄTRÖMISCH CHRISTLICHEN ZEIT: MOSAIKE UND MINIATUREN

1. R M III Taf. 6, 7. B C pag. 1—8.

2. Vgl. Wickhoff: Wiener Genesis. Wiener Jahrbuch XV. XVI. Beiheft 1895. pag. 86. Abb. bei R M pag. 190.

3. Vgl. Diehl: Manuel l' art byzantin pag. 6—8 und den oft citierten Brief des hl. Nilus an Olympiodor. Auch R M pag. 3 ff.

4. Die Putten lebten nebenher immerhin noch lange, z. B. noch im Apsismosaik von S. M. Maggiore in Rom aus der Zeit Sixtus III. R M I pag. 499 Anm. 2.

5. R M II S. 636 datiert sie in das vierte Jahrhundert und hält sie für „christlich". Pammachius als den Besitzer des Hauses zugegeben, ist über das Alter der Dekorationen damit doch nichts gesagt. Sie unterscheiden sich durch die Eleganz und vor allem die unverfälschte Sinnlichkeit der Auffassung von den notorisch christlichen und späten Malereien der Casa celimontana auf das Entschiedenste, während sie von früheren heidnischen Gemälden, z. B. denen des Nasoniergrabes nicht allzuweit entfernt sein dürften. Vgl. etwa den Cupido des British Museum bei G. Rodenwaldt Rom. Mitt. 32. 1917. Abb. 6., wobei jedoch zu bemerken, daß die in der Casa celimontana an einer Stelle vorkommenden Flügel wie manches Andere modern sind. (R M II 634 Anm. 1).

6. R M III Taf. 42—46; B C 63 f.

7. vgl. Heisenberg: Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. Leipzig 1908. I. 141 ff.

8. Codices e Vaticanis selecti vol. I. Romae 1899. — Pierre de Nolhac: Le Virgile du Vatican et ses peintures; in: Notices et extraits des manuscrits de la Bibl. Nat. et autres biblioth. tome 35, 2 e. partie. Paris 1897 pag. 683 ff.

9. Ant. M. Ceriani et Ach. Ratti: Homeri Iliadis Pictae Fragmenta Ambrosiana. Mediolani 1905.

10. Victor Schultze: Die Quedlinburger Itala. Miniaturen der K. Bibliothek in Berlin. München 1898.

11. Zum ganzen Zyklus vgl.: R M I pag. 412 ff.; III Taf. 8—28. — B C pag. 11—58. — Jean Paul Richter u. A. Cameron Tailor: The golden age of classic Christian art. London 1904.

12. Die Gruppe der Kundschafter ist durch Restauration verändert. Die Modellierung der Körper ist im ganzen Cyklus vollkommen singulär, vgl. B C pag. 34 f. Richter und Tailor l. c. pag. 198 ff. und 203 setzen, wie überall, so auch hier, weitgehende Restaurationen voraus, halten aber gerade die Gruppe der Kundschafter für das Besterhaltene.

13. Im Ganzen äußert sich also hier nicht mehr an Ausdruckswillen, als im Jupiter pluvius der Marcussäule oder im Jupiter tonans oder der Nox der Trajanssäule.

14. So Richter und Tailor pag. 48. Dagegen mit treffenden Beobachtungen Wilpert R M I pag. 12 ff.

15. Die seltsamen Kurven der Hintergründe können kaum Wolken, sondern wohl nur Berge bedeuten, da sie in k e i n e m Falle vom oberen Bildrande ausgehen, sondern stets nur aus der Mitte des Bildes aufwachsen.

16. Daß die Goldflecken aus der Nahsicht und also auch in farbigen Reproduktionen unvorteilhaft und formlos wirken, ist gewiß richtig. Es fällt das aber weniger den Originalen zur Last, so wenig wie manche in der Nähe grobe Wirkung in Zeichnung und Komposition. Vgl. übrigens in betreff der Goldgründe unten die Anm. 9 zum Abschnitt: Anfänge und den Text pag. 26.

17. Vgl. das zusammenfassende Referat über die Streitfrage bei W. Neuß l. c. pag. 143.

ZUM ABSCHNITT: DIE ANFÄNGE DES TRANSZENDENTEN AUSDRUCKSSTILES

1. R M III 9. B C pag. 16. Richter und Tailor Taf. 8 neben pag. 82; Taf. 9 neben pag. 86.

2. R M I 432.

3. Die transzendente Absicht kann nicht stark genug betont werden. Denn die Nähe der Antike und die Menge der gleichzeitigen, nach antiker Art kontinuierlich erzählenden Gemälde verführt immer wieder dazu, auch hier Historienbilder erblicken zu wollen. So hält R M I 429 die Gesten der drei Männer in „Abrahams Gastfreundschaft" für Zeichen des Erstaunens über die Reichhaltigkeit des Mahles und deutet sie gar als höflich bescheidene Abwehr. Die Darstellung zielt hier doch wohl auf das Abendmahl, wie sie bei der Trennung Lots von Abraham auf Isaak, das Vorbild Christi, zielt.

4. Richter u. Tailor l. c. pag. 83 „Lots hand has

been restaured." Hier, wie in fast allen ähnlichen Fällen entsteht die kritische Einstellung des Buches aus einem gewiß berechtigten Mißtrauen. Vermutlich war es aber gerade die auffallende und unnatürliche Länge der Hand, die Richter verdächtig schien. Vgl. die ähnlichen Gedankengänge eines zu Unrecht klassischen Qualitätsgefühls anläßlich Abrahams Gastfreundschaft pag. 71. „The figure of Abraham .... which is represented in such proximity to Sarah as is incompatible with her fine gesture of solemn ‚presentation', is an interpolation" etc. Wer sich aber die inhaltliche und formale Bedeutung derartiger Gewaltsamkeiten einmal klar gemacht hat, wird ihre Originalität um so weniger leugnen wollen, als die Lagerung der Stifte an diesen Stellen keinerlei nachträgliche Veränderungen verrät. Schließlich muß darauf hingewiesen werden, daß überlange Hände, in ähnlichem Rhythmus zu Unter- und Oberarm stehend, auch bei den Engeln in der linken Hälfte des Triumphbogenmosaiks von S. M. Maggiore vorkommen, wie auch im älteren Vergil, siehe Abb. 36. Wenn die Streckung der Hand Lots bedeutender ist, so erklärt sich das aus dem Thema: die Hand soll wirklich „Wegweiser" sein.

5. Wilpert R M III Taf. 10; B C pag. 14, 15.

6. Wilpert R M III Taf. 8; B C pag. 12ff.

7. Wilpert R M III Taf. 16; B C pag. 26, 27.

8. Wilpert R M III Taf. 17; B C pag. 28/29.

9. Es handelt sich hier um das erste andeutende Vorkommen der Streifenanordnung, die bis in das hohe Mittelalter hinein im Gebrauch bleibt. — Daß man mit der Deutung der Goldgründe als Darstellungen des Lichtes nicht im Unrecht ist, beweisen die Unterscheidungen von Freiraum und Innenraum bei der Wiedergabe von Architekturen: Der Innenraum ist absolute Dunkelheit. In der naturnahen Kunst (Pudentiana) wird der Übergang von Hell und Dunkel tonig vermittelt. In der transzendenten Malerei (Triumphbogen S. M. Maggiore „Darbringung Jesu"; R M III 59/60) tritt die Dunkelheit hart und als abstrakter Gegensatz des Goldes auf.

Auch darf man hier wohl an die Schilderung der Wirkung des Goldmosaiks in der Kuppel der Hagia Sophia bei Paulus Silentiarius erinnern: ed. Paul Friedländer 1912 pag. 246 Vers 668ff.

Χρυσεοκολλήτους δὲ τέγος ψηφῖδας ἐέργει,
ὧν ἄπο μαρμαίρουσα χύδην χρυσόρρυτος ἀκτὶς
ἀνδρομέοις ἄτλητος ἐπεσκίρτησε προσώποις.
φαίη τις Φαέθοντα μεσημβρινὸν εἴαρος ὥρῃ
εἰσοράαν, ὅτε πᾶσαν ἐπεχρύσωσεν ἐρίπνην.

„Aber die Kuppel umschließen mit Gold überzogene Steine,
Deren leuchtender Strahl, wie im Blitz umher sich ergießend,
Unerträglich dem menschlichen Auge, blendend herabströmt.
Leicht wohl könntest Du glauben, die Mittagsonne des Frühlings,
Wenn sie mit ihrem Strahl die Höhen vergoldet, zu schauen."

Man muß sich dabei die pag. 241 vorhergegangenen Verse 489ff. vergegenwärtigen:

ἐργομένη δ' ἐφύπερθεν ἐς ἄπλετον ἠέρα πήληξ
πάντοθι μὲν σφαιρηδὸν ἑλίσσεται οἷα δὲ φαιδρὸς
οὐρανὸς ἀμφιβέβηκε δόμου σκέπας· ἀκροτάτης δὲ
σταυρὸν ὑπὲρ κορυφῆς ἐρυσίπτολιν ἔγραφε τέχνη.

„Hoch darüber empor ragt weit in die dunklen Lüfte
Rund im Kreise sich windend der Helm des göttlichen Hauses
Gleich der Decke des leuchtenden Himmels und über dem Scheitel
Stehet gezeichnet das Bild des städteschirmenden Kreuzes."

(Übers. Kortüm bei Salzenberg: Konstantinopel. Berlin 1854. Vgl. auch seine Anm. 24 und Friedländer pag. 280. ὑπὲρ κορυφῆς = im Scheitel.)

Das Kreuz war offenbar als Spender des Goldlichtes der Kuppel gedacht (vgl. dieselbe Vorstellung bei der Gloriole in Vers 697/98), und das Gold scheint also für Paulus nicht nur in der Wirkung dem Lichte ähnlich zu sein, sondern auch Licht bedeuten zu sollen. — Diese Bedeutung dürfte übrigens so naheliegend und natürlich sein, daß man ihr vielleicht den Vorzug einräumen wird gegenüber der Auffassung der einfarbigen Gründe als Raumsymbole, Ideal-Raum, oder andererseits als dekorativ fungierender Folien. Vgl. Riegl o. c. bes. pag. 88, 100, 137, und dagegen Berstl: Raumproblem in der Altchristl. Malerei, Bonn 1920 pag. 41 etc. — Und doch ist für jeden, der die Bestätigung kunsthistorischer Gedankengänge nicht in der Dialektik, sondern in der Anschauung sucht, ohne weiteres klar, daß die oben gegebene Deutung des Goldes als „Licht" den beiden älteren nicht widerspricht. Anschaulich kann man die Licht- und Raumwerte nicht trennen; wo die einen sind, sind auch die anderen. Ebensowenig ist sodann, von einem bestimmten Zeitpunkt ab, der Foliencharakter der Goldgründe zu bestreiten. Alle hier gemachten Ausführungen bemühen sich demnach nur, eine Fehlerquelle auszuschalten, die so lange besteht, als

man in den Goldgründen nur „Ideal-Raum" oder nur „Folie" sehen wollte. Siehe weiterhin unten auf S. 26.

10. R M III Taf. 53—74. B C pag. 45ff.

11. Vgl. Richter u. Tailor l. c. pag. 280b. Andere Übereinstimmungen bei B C pag. 58 Anm. 1. Ebenda auch der Versuch, ikonographische Unterschiede festzustellen. Über den Goldgrund vgl. das oben auf Seite 21 Gesagte. Was die weiße Frauenhaube anbelangt, so kommt sie allerdings bei den Frauen des Triumphbogens nicht vor. Dafür aber läßt sich die dort übliche kapuzenartig über den Kopf gezogene Palla vereinzelt auch an der Hochwand nachweisen. Die barhäuptigen Frauen des Kindermordes erklären sich ohne weiteres aus dem Thema, das sie naturgemäß so darstellen ließ. Vgl. z. B. noch den Karolingischen Münchener Purpurcodex lat. 23636. Über die geflügelten Engel vgl. unten Anm. 12.

12. Die im Triumphbogen hinzukommenden Flügel halten Richter u. Tailor l. c. pag. 281 für spätere Zutat. Auch wenn sie, wie man annehmen darf, original sind, lassen sie sich aus der unzweifelhaften Verschiedenheit der cyklischen Vorlage erklären, ohne daß man deshalb die Schuleinheit der Künstler, die diese Vorlage verarbeiteten, in Zweifel ziehen müßte.

13. R M III Taf. 24; B C pag. 38 u. 41.

14. Neuß l. c. pag. 142. Anm. z. pag. 89.

15. R M I 412ff.

16. R M III 48—51. 1. B C 91—96. Auch Julius Kurth: Die Mosaiken der christlichen Ära. Berlin 1902. Taf. Xff.; der Text pag. 44ff.

17. Vielleicht wird man in Ravenna aus der „pathetischen Stimmung" die neue Zeit herausfühlen. Die Gebärde scheint mehrfach entweder auffallend exaltiert oder ebenso auffallend „gesammelt", die Haltung der Figuren von entflammtem Eifer oder seherischer Schwärmerei. Religion scheint untrennbar von inbrünstiger Ergriffenheit. Oder ist lediglich der Wille, das naturnah Geschaute als religiös bedeutsam und überwirklich erscheinen zu lassen, hier entscheidend gewesen? Die Möglichkeit, in die Naturnähe der Darstellungen eine Sentimentalität hineinzulesen, die nicht gewollt war, liegt so gefährlich nahe, daß man gut tut, sich an die „pathetische" Stimmung in bestimmten Epochen der mittelalterlichen Kunst zu erinnern. In den älteren Malereien der Reichenauer Schule z. B. ist die Pathetik der Gebärden zweifellos nicht rein als Stimmung sondern auch als Wille, „bedeutsam" zu erscheinen, aufzufassen. — Ist es Zufall, daß die Reichenauer Schule um 1000 ähnlich am Anfang einer Entwicklung steht, wie die Malereien um 450? Man könnte auch die Kreuzigung in Naumburg heranziehen, um darzutun, daß der transzendente Stil in seinen Anfangsstadien den Vorstoß gegen eine sinnlich getreuere Darstellung gerne durch derartige „Übertreibung" in der Stimmung eingeleitet hat. —

ZUM ABSCHNITT: DIE ENTWICKLUNG DES TRANSZENDENTEN AUSDRUCKSSTILES UND SEINE KLASSIK

1. Diehl, Le Tourneau, Saladin, Les monuments chrétiens de Salonique. Paris 1918. pag. 23ff. Tafel I u. II. B C 67—72.

2. Vergleichbar scheint den Architekturen im Kuppelmosaik von Hagios Georgios das von Hülsen veröffentlichte Nymphaeum von Milet. Zum Datum Ende 1. bis Anfang 2. Jahrhundert n. Chr. vgl. P. Wolters im Münchner Jahrbuch Bd. XII pag. 154. Auch in Saloniki möchte man fast glauben, daß z. B. bei dem Bilde der Heiligen Philipp, Therinos und Cyrill die obere Aedicula über den Zwischenraum der beiden unteren greift, nur springen die unteren Aediculen weiter vor. Unzweifelhaft allerdings ist nur in allen Fällen das mehrgeschossige Übereinander der Aedikulen. Über die Nähe der Antike vgl. Diehl, Le Tourneau, Saladin l. c. pag. 27. Den Gedanken an den Kreis von Dura kann man übrigens bei diesen Mosaiken kaum unterdrücken.

3. Colasanti Taf. 3. Wilpert R M III 78/1. 79. B C 97—102.

4. Wilpert R M III 47. B C 79—82.

5. Wilpert R M III 84 u. 85. B C 112.

6. Colasanti Taf. 21—24. B C pag. 137.

7. Wilpert R M III 92—95; B C 116.

8. Wilpert R M III 97—100. B C 125—136.

9. B C Fig. 150 und 151; 145 und 148; 157 und 158; — Fig. 168 und 170; 165 und 166.

10. Strzygowski: Byzant. Denkmäler I Wien 1891.

11. Codices e Vaticanis selecti. volumen. 2.

12. Das Verhältnis der Darstellungen zur Wirklichkeit ist im orientalischen Etschmiadsin-Evangeliar kein anderes als in den repräsentativen Mosaiken um 500. Mehr Interesse erregt die Behandlung der profanen Bildinhalte im Virgil. Als Illustrationen bestimmter Textstellen können diese Miniaturen nur selten befriedigen, zumal nicht, wenn man sie mit dem Reichtum an Bildern und der Höhe der Erzählungskunst im älteren Virgil (Cod. Vat. lat. 3225 „Vaticanus") vergleicht. Die epische Erzählung vom Gastmahl der Dido und ihrer an Aeneas gerichteten Aufforderung, seine Schicksale zu erzählen, wird im jüngeren Virgil als abstrakter, aus seinen isolierten Elementen zusammenkonstruierter Tatsachenkomplex zur Anschauung gebracht. Die Absicht des Miniators geht offenbar nicht dahin, die so menschliche Stimmung wiederzugeben, die der Erzählung des Aeneas vorausgeht und schließlich hinübergeleitet wird in die schweratmenden Rhythmen des „Infandum regina jubes renovare dolorem". Der Miniator formt in auffallender Unabhängigkeit vom Geiste des Gedichtes eine Repräsentationsszene. Sie soll dem Kundigen zur Aufforderung werden, sich des epischen Vorganges in weitestem Umfang zu erinnern. Dieser reklamierende Charakter, der aller Ausdruckskunst eignet, würde sich mit der anschauungsreichen Bildgestaltung, wie sie dem älteren Virgil noch zur Verfügung stand, nicht vertragen. Man bedurfte der von Hintergrundfiguren beherrschten Flächigkeit, der symmetrischen Figuren- und Farbenanordnung, der strengen Geschlossenheit und Klarheit, dieses ganzen dekorativ gedachten Nebeneinanders der Figuren, um die abstrakte Meinung der Darstellung unzweifelhaft zu machen. Daß dem jüngeren Virgil eine oder mehrere antike Vorbilder zu Grunde liegen, ist überall fühlbar. Die „Kopie" hat aber mit großer Strenge alles, was die Vorlage an malerischen Momenten enthalten mochte, umgewandelt. Besonders bezeichnend die Szene auf Fol. 188 v., wo das Hintereinander der Figuren fast zu einem Übereinander wird, so wenig glaubhaft sind bei der schematisierten Zeichnung die Überschneidungen. Darin liegt eine künstlerische Leistung, die der Zeit um 500 qualitativ durchaus entsprechen würde.

Aber all solchen auf die Entstehungszeit um 500 zutreffenden oder ihr doch nicht widersprechenden Beobachtungen steht die Tatsache entgegen, daß sich der Virgil eine Sorglosigkeit in der Bildung verrenkter Körper erlaubt, wie sie der Malerei um 500 wohl kaum irgendwo erträglich schien. Damit gewinnt die von Pierre de Nolhac l. c. pg. 684 A. 1. ausgesprochene Vermutung, der Romanus entstamme der karolingischen Renaissance, bedeutend an Gewicht. Die entgegenstehenden paläographischen Beobachtungen hat die vatikanische Edition pag. III sq. zusammengefaßt. Aber mindestens war die capitalis rustica ja auch noch in karolingischer Zeit sehr häufig (Utrechtpsalter etc.). In formaler Hinsicht passen die Miniaturen zwar nicht recht in die karolingische Malerei des Nordens. Man könnte ja nur an die zweite Hälfte des 8. oder den Anfang des 9. Jahrhunderts, etwa an die Art der ältesten Beispiele aus der Adagruppe denken. Aber der Virgil läßt auf der einen Seite die kalligraphische Sauberkeit der an der Initial-Ornamentik geschulten, karolingischen Zeichnung vermissen — auf der anderen Seite ist er in der Anwendung seiner Kunstmittel wesentlich gepflegter, als viele primitive Beispiele aus vorkarolingisch-karolingischer Zeit. Das ganze Verhalten zu den Vorlagen scheint in den karolingischen Miniaturen ein anderes. Meistens geht dort die Absicht respektvoller Nachahmung weiter, als die Mittel der Darstellung gestatten wollen und infolgedessen fehlt die einheitliche stilistische Durchführung. Man ist im gleichen Bilde flächig und räumlich, zeichnend und malend, realistisch-organisch und transzendent. Der Virgil hingegen ist ohne Bedenken gegen seine Vorlagen, sobald es sich darum handelt, die über alles gestellte stilistische Einheit herbeizuführen. Sehr auffallend ist auch der Unterschied in der Behandlung der Köpfe. Die karolingische Malerei hat eine deutliche Tendenz, realistisch in Typen zu differenzieren. Der Virgil gleicht alle Gesichter einander an. Er kennt fast nur frontale und profile Köpfe. Alte und junge, männliche und weibliche Gesichter werden immer in einem beinah einförmigen glatten Typ gegeben und nur durch Beiwerk unterschieden. Dieser vom nordischen deut-

lich abweichende Stil findet sich dagegen in karolingischer Zeit in Italien, und die Mosaiken von S. Prassede in Rom (Abb. 126/27) dürften vor allem in der eigentümlichen Linienrhythmik mit dem Romanus übereinstimmen. Es ist eine Art von derber Schönlinigkeit, die den Charakter dieser Mosaiken wie des Virgil ausmacht. Daß die Mosaiken von S. Prassede den Inhalt ihrer Darstellungen aus zeitlich ähnlich entlegenen Quellen (S. Paolo f. l. m. Urfassung Mitte 5. Jahrh. ? und S. Cosmas und Damian 1. Hälfte 6. Jahrh.) schöpfen, zeigt, wo man damals Vorbilder suchte.

Über das Etschmiadsin-Evangeliar im Zusammenhang der ganzen Frage vgl. die Ausführungen Haseloffs (Sauerland und Haseloff: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier 1901 pag. 136ff.). Das Etschmiadsin-Evangeliar ist vielleicht älter als der Virgil. Sicher gehört es einer primitiv-volkstümlichen Richtung an und läßt sich anschaulich am ehesten im siebten oder achten Jahrhundert unterbringen.

ZUM ABSCHNITT: DER SPÄTSTIL. FRÜHBYZANTINISCHE MONUMENTALKUNST

1. Colasanti Taf. 14. 15. B C 153.

2. B C pag. XX.

3. Wilpert R M III 103. B C Abb. 141. pag. 123.

4. Wilpert R M III 92 B C 115.

5. Colasanti Taf. 18. B C 154—57. Die Abbildung bei Wilpert R M III 109/10 ist nur als Farbnotiz von einigem Wert.

6. Diese Art expressiver Raumdarstellung scheint für die Erkenntnis mittelalterlicher Spätstile von ganz besonderer Bedeutung. Zumal die Malereien aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts und später wird man leicht mißverstehen, wenn man die Möglichkeit nicht kennt, daß der Anschauende, ohne den Raum optisch zu erleben, doch durch die Darstellung gezwungen werden kann, ihn zu denken und geradezu zu errechnen. Die Aufgabe muß in jedem einzelnen Fall neu gelöst werden. Es ergeben sich dabei Unterschiede der Raumauffassung in den einzelnen Epochen, die stellenweise überraschen dürften. Ein auffallendes Beispiel der Art wäre u. a. im Goslarer Evangeliar (hersg. von A. Goldschmidt) Christus und die Samariterin am Brunnen. Christus sitzt auf dem Rand des Brunnens und beugt sich aus der Tiefe heraus gegen den Beschauer nach vorne, um über die Breite des Brunnenhauses hinweg, halb rückwärts gewandt, mit der Samariterin zu sprechen (Spruchband). All das ohne Verkürzung — daher das scheinbar Unmögliche in der körperlichen Haltung Christi.

7. Vgl. Joh. Quitt: Eine Apologie des Dyophysitismus. Byz. Denkmäler III pag. 71ff.

8. Vgl. Julius Kurth: Die Mosaiken der christlichen Aera I. Ravenna. Berlin 1902. pag. 179. Nach anderer Auffassung nahm Theoderich und sein Hof die Stelle der späteren Prozessionen ein. Vgl. B C pag. 144. Diese letztere Meinung scheint noch hypothetischer als die erste, für welche wenigstens restliche Spuren zu zeugen scheinen.

9. Colasanti l. c. Taf. 11, 13. B C pag. 149ff.

10. Wilpert R M III Taf. 102—107. B C 119. Das bekannte Mosaik ist leider nirgendwo gut, jedoch von Wilpert wenigstens ganz veröffentlicht worden.

11. B C 174ff. und die dort zitierte Arbeit von O. Maruchi: Nuovo bulletino di archeologia cristiana II. 1896.

12. Wulff im Preuß. Jahrbuch 1904 pag. 374ff.

13. B C 189ff. Pontifikat Pelagius II 579—90 oder unmittelbar nachher zu Beginn des 7. Jahrhunderts.

14. B C 183ff. Terminus post quem sind für diese Mosaiken die Jahre 565/66. Vgl. die Ausführungen bei Simeon Vailhe: La mosaique de la transfiguration au Sinai, est elle de Justinian? Revue de l'orient chrétien, 2 e série II pag. 96.

15. Colasanti Taf. 21—24. Wilpert R M III 78/2. B C. 138—44.

16. Vgl. die Apostel in den Kuppeln der ravennat. Baptisterien. Colasanti Taf. 3, 4. Wilpert R M III 78/1 und 101. B C 99 u. 172 und unten Abb. 57, 58.

ZUM ABSCHNITT: DER SPÄTSTIL. FRÜHBYZANTINISCHE MINIATUREN

1. Vgl. A. Riegl: Spätröm. Kunstindustrie. Wien 1901. pag. 138. Diez in Byz. Denkm. III 1903. Premerstein: Anicia Juliana im Wiener Dioscorides Kodex. Wiener Jahrbuch 24. 1903. pag. 105ff. mit brauchbarer farbiger Abbildung des Widmungsblattes und ausführlichem Datierungsversuch. Einwandfreie farbige Reproduktion, Dioscorides entdeckt die Mandragorawurzel, bei Hans Gerstinger: Die griechische Buchmalerei Wien 1926. Taf. VI.

2. Vgl. das Nymphäum in Side (Pamphylien) Abbildung bei Lanckoronski, Niemann, Petersen: Die Städte Pamphyliens und Pisidiens. Wien 1890. Tafel XXX.

3. Daß die Nische „bis zur Säulenflucht vorgerückt gedacht werden muß" (Diez l. c. pag. 24) ist wenig wahrscheinlich. Die Kapitäle der Säulen überschneiden die Stirnwand der Nische. Es sind also wohl Vollsäulen, keine Halbsäulen. Die Nische liegt in der Tiefe und wird von zwei Säulenhallen (Balkenköpfe und Kassetten) flankiert.

4. Vgl. die Ausgabe von Paul Friedländer 1912. Dazu seine Einleitung besonders pag. 123.

5. Vgl. Zimmermann: Vorkarolingische Miniaturen pag. 110f. und 260. Auch Guido Biagi: Riproduzioni di manoscritti miniati. Firenze 1914.

6. Omont: Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs etc. Paris 1902. pag. 1. — Gute, wenngleich geglättete Abbildungen bei Muñoz: Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense. Roma 1907.

7. Der Nachweis für den Rossanensis (und damit auch für den Sinopensis) überzeugend bei Anton Baumstark „Bild und Liturgie in antiochenischem Evangelienbuchschmuck des 6. Jahrhunderts" in: Ehrengabe deutscher Wissenschaft. Freiburg i. B. 1920. pag. 246ff.

8. Muñoz l. c.; Haseloff Codex purp. Ross. Berlin Leipzig 1898. pag. 129ff.

9. Heinrich Glück: Die christliche Kunst des Ostens. Berlin 1923. pag. 20f. und Taf. 8f. Auch Wulff: Altchristl. und byz. Kunst pag. 303. Ferner H. Gerstinger l. c. Für das 6. Jahrhundert haben sich, bei verschiedener Art, die Handschriften von Wien, Rossano u. Sinope untereinander zu gruppieren, mehr oder weniger bestimmt entschieden:
Ainalow: Repertorium f. Kunstw. 1903. pag. 43.
Omont: Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs etc. Paris 1902. pag. 1.
Haseloff: Cod. purp. Rossan. pag. 129ff.
Muñoz: l. c. pag. 25.
Swarzenski: Kunstchronik 1901. col. 149/50.
Baumstark: l. c. pag. 235.
Wilhelm Neuß: Die Kunst der alten Christen, im X. Abschnitt pag. 145.

10. Die seit langem von Muñoz geplante kritische Veröffentlichung des Rabulascodex steht leider immer noch aus. Vgl. Guido Biagi: Riproduzioni di manoscritti miniati Firenze 1914. pag. 7. Tav. I—III. Der Zusammenhang mit dem Rossan. etc. ist schon von Ainalow l. c. betont worden. Die Ähnlichkeit ist nur aus der Zeit zu erklären, da Rossan. u. Sinop. aus Antiochia stammen. Vgl. Baumstark l. c. 233ff.

11. Vgl. Wilhelm v. Hartel und Franz Wickhoff, Beilage zum XV. und XVI. Band des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1895/96. Einige dem Original sehr nahe kommende Abbildungen bei Gerstinger: l. c. Taf. II—IV. Derselbe Verfasser wird demnächst in der gleichen originalnahen Ausstattung die gesamte Handschrift in monumentaler Form im Dr. Benno Filser-Verlag Augsburg veröffentlichen.

12. Es kommen bei Simonsen: Sculptures et inscriptions de Palmyre 1889 in Betracht: A I: Jarhai Sohn des Jarhibel mit seinem Sklaven, Taf. I; — B I.: Malku, Sohn des Sabdibol mit seiner Tochter Taf. IV; — BII: Ra'ta, Tochter des Mokimu Taf. V. — Außerdem kann man aus dem gleichen palmyrenisch-syrischen Kreise noch nennen die von Cumont l. c. veröffentlichten Darstellungen des Gottes Jarhibol (Relief der Sammlung Guillaume Poche, Aleppo; Cumont fig. 21 pag. 104) und des Gottes Aglibol in Dura (s. o. Anm. 2 zum Abschnitt Problematik).

13. Die umfangreiche Literatur angeführt bei Erich Becker: Malta sotteranea. Straßburg 1913 pag. 85.

14. Vgl. das Referat O. Wulffs Repertorium 1903 pag. 43. Wenn man auf solche wohl für immer unbeweisbare Hypothesen überhaupt Wert legen will, so könnte man auch sagen, daß fünf Hände unter Zugrundelegung von zwei Vorlagen an der Handschrift gearbeitet haben und daß die zweite von den Illusionisten benutzte Vorlage vermutlich aus Alexandria oder dem Westen und etwa aus der Zeit um 400 stammte.

15. Wickhoff l. c. pag. 157 hält in der Miniatur „Pharaos Träume" (Fol. XVIII. 35) die Dunkelheit bei dem Traumdeuter rechts für einen Schlagschat-

ten. Die Füße bleiben indes gerade ohne Schatten. Man könnte eher an ein zufälliges Verwischen der frischen Farben denken, zumal am Suppedaneum des Pharao und am Kopf des genannten Traumdeuters ähnlich unmotivierte Farbflecken sichtbar sind.

ZUM ABSCHNITT: DAS ENDE DER EPOCHE

1. Theodor Schmit: Die Koimesiskirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin 1927. Über pointillistische Wirkungen siehe auch unten S. 37.

2. Die Möglichkeit, für die vier erhaltenen Miniaturen wieder eine neue Vorlage anzunehmen, darf man wohl ausschalten. Für die Blätter XVII—XXIV ist bezeichnend, daß sie bei starken formalen Unterschieden im einzelnen doch durchgehends verschiedene Szenen in demselben Bildraum schildern (Verzicht auf die Streifendarstellungen). Wenn die Vorlage überhaupt von Wirkung war, so muß man annehmen, daß sie vor allem in solchen Äußerlichkeiten vorbildlich wurde.

3. Vgl. Wickhoff: Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek. Wiener Jahrbuch 14. 1893. Herm. Jul. Hermann: Beschreibendes Verz. der illuminierten Handschriften in Österreich. VIII. Bd. Leipzig 1923. pag. 39.

4. Vgl. Jl Rotulo di Giosue. Milano 1905.

5. Das Stifterbild gehört zu dem Wenigen, was der Brand vom 18./19. August 1917 verschont hat. Vgl. Diehl: Le Tourneau Saladin l. c. Text pag. X. 66. 106ff. Fig. 35 auf pag. 79. Fig. 47 u. 48 pag. 108/109. Tafel XXIII. Die Aquarelle Le Tourneau's Tafel XXIX und XXX, sind unbrauchbar. B C pag. 75.

6. B C 195ff. Pontifikat Honorius' I. 625—38.

7. R M III 111. B C 199. Pontifikat Johannes' IV. 640—42.

8. R M III 113/14 B C Titelbild u. pag. 209ff.

9. Die gleichzeitigen Wandgemälde in S. M. Antiqua in Rom sind zu weitgehend zerstört, als daß sie für einigermaßen genaue formale Untersuchungen noch nutzbar gemacht werden könnten. Immerhin enthalten sie nichts, was der an den Mosaiken gewonnenen Charakteristik widerspräche. Mit ihrer Hilfe kann man deshalb vielleicht die Erklärung der Liniennetze aus der Mosaiktechnik (die dann mehr der modernen, stückweise im Spiegelbild zusammensetzenden Arbeitsart entsprochen haben müßte) ausschließen.

ORTSREGISTER ZU TEXT UND ABBILDUNGEN

Gerade stehende Zahlen verweisen auf die Seiten des Textteiles, liegende auf die Nummer der Abbildung und der zugehörigen Erläuterung

Aleppo, Sammlung Guillaume Poche 47
Berlin s. Ravenna S. Michele in Affricisco
Classe 24
Dura *2—4*, 3, 4, 23, 39, 40, 44
El Bagauat 8, 41
Etschmiadsin, Evangeliar 22, 45, 46, *130*
Florenz, Laurentiana:
Amiatinus I: 30, 47, *113*
Rabulashandschrift 32, 34, 47, *111*, *112*
Gaza 30
Goslar, Evangeliar 46
Kairo, Museum 8, *20*
Konstantinopel, Sophienkirche 43
London, British Museum 42
Mailand,
Ambrosiana 11, *31*
S. Aquilino bei S. Lorenzo *27*, *29*
San Nazaro 12
S. Vittore bei S. Ambrogio 21, *55*, *56*
Milet, Nymphäum 44
München, Staatsbibliothek, lat. 23636, 44
Nikaia, Koimesiskirche 35, 48
Neapel, Museo Nazionale 1, *1*, 49
Ny-Carlsberg, Glyptothek 33, 47
Ostia 8, 40
Palmyra 47
Parenzo 27, *73*
Paris, T. L. Fraser 8, *21*
Nationalbibliothek, Sinopensis 30, 31, 32, 47, *80—83*
Pompeji 20, 33, 40
Quedlinburg, Itala 11
Ravenna, S. Apollinare nuovo,
Christolog. Zyklus 4, 22, 26, 31, *62—65*
Einzelfiguren 21, *62*, *63*
Palatium 25, 46, *65*
Prozessionen 27, 28, 31, *74*, *75*
Baptisterium der Arianer 26, 46, *58*
Baptisterium der Orthodoxen 20, 21, 26, 46, *57*
Erzbischöfliche Kapelle 21, 24, *59—61*
Mausoleum der Galla Placidia 19, 44, *50—53*
S. Michele in Affricisco 27
S. Vitale 4, 24, 25, 27, 29, *66—70*
Rom, S. Agnese f. l. m. 37, *123*
Casa celimontana *9*, 10, 42
Coemeterium majus 9, *18*
Ss. Cosma e Damiano 24, 27, 46, *71*
S. Costanza 10, *22—25*
Domitilla-Katakombe 7, *7*, 8, *8*, 9, *10*, 18
Forum *6*, 8
Konservatorenpalast 4, *5*, 8, 40
Lateransbasilika 10, 37, 41, *120—122*
S. Lorenzo f. l. m. 27
S. Maria Antiqua 48
S. Maria in Cosmedin 37, *124*
S. Maria Maggiore
Hochwand 11, 13—19, 27, *37—47*, 42, 43, 44
Triumphbogen 17, 18, 19, 44, *48*, *49*
Apsis 41
Markussäule 42
Nasoniergrab 42
S. Paolo f. l. m. 39, 46
S. Pietro in Vaticano, Grotten 37, *125*
Petrus- und Marcellinus-Katakombe 7, *12*
S. Prassede 46, *126*, *127*
Priscilla-Katakombe 9
S. Pudentiana 10, 18, 21, *26*, *28*, 43
S. Sabina 21
Trajanssäule 42
Vaticana, Älterer Virgil 11, *32—36*, 45
Jüngerer Virgil 22, 45, *128*, *129*
Josua-Rolle 36, *114—117*
Viale Manzoni, Aureliergrab *13*, *14*, 40, 78,
Vigna Massimo, Katakombe 9, *19*
Rossano, Purpurhandschr. 30, 31, 32, 33, 47, *86—96*
Salihiyeh s. Dura
Saloniki, S. Georg 4, 20, 44, *54*
S. Demetrius 37, 48, *119*
Side (Pamphylien) 47
Sinai, Katharinenkirche 27, 46
Sinope s. Paris
Venedig, S. Marco 33
Wien, Nationalbibliothek,
Dioscorides 29, 32, 47, *76—79*
Eusebius und Rufinus 36, *118*
Genesis 30, 32, 33—36, 47, 48, *97—110*

QUELLENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Vorlagen zu den Abbildungen:

Wilpert: Malereien der Katakomben Roms für Abb. 7. 8. 10—12. 15—18. 30
Derselbe: Die römischen Mosaiken und Malereien für Abb. 55. 56. 64
Cumont: Fouilles de Doura Europos für Abb. 2—4
Riegl: Spätrömische Kunstind. für Abb. 6
Monumenti antichi 28. 1922. für Abb. 13. 14
Ceriani et Ratti: Homeri Iliadis pictae fragmenta Ambr. für Abb. 31
Neuß: Kunst. d. alten Christen für Abb. 50. 51
Diehl: Salonique für Abb. 54
Munoz: Il codice purpureo di Rossano etc. für Abb. 80—96
Biagi: Riproduzioni etc. für Abb. 111—113
Strzygowski: Etschmiadsin Evangeliar für Abb. 130
Ältere Originalaufnahmen unbekannter Herkunft für Abb. 5. 19. 20. 21. 60. 61. 68. 69. 74. 75. 119—121
Originalaufnahmen des Verlages Alinari für Abb. 1. 22—29. 37—49. 52. 53. 57—59. 62. 63. 65—67. 70—73. 123—127
Neu hergestellte Originalaufnahmen für Abb. 32—36. 76—79. 97—110. 114—118. 128. 129

BERICHTIGUNGEN UND ERWEITERUNGEN

S. 14 in Z. 13 v. u. muß es heißen: „Das einzig positive und allgemein . . .“
S. 39 in Z. 2 v. o.: „Die römischen Mosaiken . . .“
S. 39 in Z. 3 v. o.: „vom IV. bis XIII. Jahrhundert. 4 Bde . . .“
S. 41 zu Anmerkung 10 rechte Spalte Z. 3 v. o.: „Groteskensystem . . .“
Auch die heidnisch-religiöse Kunst dürfte von unmittelbarstem Einfluß auf die christliche gewesen sein. Die im Vorjahre bei Ausgrabungen in der Bonner Münsterkirche durch das rheinische Provinzialmuseum (Direktor Dr. Lehnert u. Dr. Walter Bader) zutage geförderten Matronensteine erinnern in der Komposition, dem würdigen Ernst der Gestalten, der realisierenden Symbolik der Beigaben unmittelbar an römische Katakombenmalereien. Besonders der qualitätvolle, in der Gruppe der Mütter vollkommen unberührte, als Stiftung des Quettius Severus bezeichnete Stein ist ein vollgültiges Zeugnis dieser Art religiöser Kunst und auch durch die naturnahe Auffassung im einzelnen bezeichnend.
S. 45 l. Sp. in Z. 3 v. u.: „in einem beinahe . . .“
S. 54 r. Sp. in Z. 7 v. o.: „Rom, Ss. Giovanni . . .“
S. 62 l. Sp. Nr. 71: Ss. Cosma . . .“
Die Abbildungen 4, 7, 9, 11, 13—16, 28, 29, 46, 49, 54—56, 60, 61, 68, 69, 72, 74, 75, 96, 97, 120—122 und 127 sind Bildausschnitte.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Neapel, Museo Nazionale
2. Dura (Mesopotamien), Tempel der Palmyrenischen Götter
3. Dura (Mesopotamien), Tempel der Palmyrenischen Götter
4. Dura (Mesopotamien), Tempel der Palmyrenischen Götter, Teil
5. Rom, Konservatorenpalast
6. Rom, Forum, Säulenbasis
7. Rom, Katakombe der Domitilla
8. Rom, Katakombe der Domitilla
9. Rom, Ss. Giovanni e Paolo
10. Rom, Katakombe der Domitilla
11. Rom, Katakombe des Praetextatus
12. Rom, Katakombe der Hl. Petrus u. Marcellinus
13. Rom, Viale Manzoni, Aureliergrab
14. Rom, Viale Manzoni, Aureliergrab
15. Rom, Katakombe der Domitilla
16. Rom, Katakombe der Domitilla
17. Rom, Katakombe der Lucina
18. Rom, Coemeterium majus
19. Rom, Vigna massimo
20. Kairo, Museum
21. Paris, T. L. Fraser
22. Rom, S. Costanza, Umgangswölbung
23. Rom, S. Costanza, Eingangs-Apsis
24. Rom, S. Costanza, Umgang
25. Rom, S. Costanza, Umgangswölbung
26. Rom, S. Pudentiana
27. Mailand, S. Lorenzo, Kapelle S. Aquilino
28. Rom, S. Pudentiana, Teil
29. Mailand, S. Lorenzo, Kapelle S. Aquilino, Teil
30. Rom, Katakombe der Domitilla
31. Mailand, Ambrosiana, F. 205. P. Inf. Homer, fol. 9 r.
32. Rom, Vaticana, lat. 3225. Vergil, fol. 40 r.
33. Rom, Vaticana, lat. 3225. Vergil, fol. 13 r.
34. Rom, Vaticana, lat. 3225. Vergil, fol. 60 v.
35. Rom, Vaticana, lat. 3225. Vergil, fol. 72 v.
36. Rom, Vaticana, lat. 3225. Vergil, fol. 36 v.
37. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
38. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
39. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
40. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
41. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
42. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
43. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
44. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
45. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
46. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses, Teil
47. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses
48. Rom, S. Maria Maggiore, Triumphbogen
49. Rom, S. Maria Maggiore, Triumphbogen, Teil
50. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia
51. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia
52. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia
53. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia
54. Saloniki, S. Georgskirche, Kuppelmosaik
55. Mailand, S. Vittore bei S. Ambrogio
56. Mailand, S. Vittore bei S. Ambrogio
57. Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen
58. Ravenna, Baptisterium der Arianer
59. Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle
60. Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle
61. Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle
62. Ravenna, S. Apollinare Nuovo
63. Ravenna, S. Apollinare Nuovo
64. Ravenna, S. Apollinare Nuovo
65. Ravenna, S. Apollinare Nuovo
66. Ravenna, S. Vitale
67. Ravenna, S. Vitale
68. Ravenna, S. Vitale, Teil
69. Ravenna, S. Vitale, Teil
70. Ravenna, S. Vitale
71. Rom, Ss. Cosma e Damiano
72. Ravenna, S. Vitale
73. Parenzo
74. Ravenna, S. Apollinare Nuovo
75. Ravenna, S. Apollinare Nuovo
76. Wien, Nationalbibliothek, Med. graec. I. Dioscorides, fol. 6b
77. Wien, Nationalbibliothek, Med. graec. I. Dioscorides, fol. 4b

78. Wien, Nationalbibliothek, Med. graec. I. Dioscorides, fol. 5b
79. Wien, Nationalbibliothek, Med. graec. I. Dioscorides, fol. 391b
80. Paris, Nationalbibliothek, suppl. gr. 1286. Matthäusfragment aus Sinope, fol. 10 v.
81. Paris, Nationalbibliothek, suppl. gr. 1286. Matthäusfragment aus Sinope, fol. 15r.
82. Paris, Nationalbibliothek, suppl. gr.1286. Matthäusfragment aus Sinope, fol. 29r.
83. Paris, Nationalbibliothek, suppl. gr.1286. Matthäusfragment aus Sinope, fol. 30v.
84. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 5r.
85. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 121r.
86. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 2v., Teil
87. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 4v., Teil
88. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 2r.
89. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 7v.
90. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 1v.
91. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 3r.
92. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 3v.
93. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 4r.
94. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 8r.
95. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 8v.
96. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 3v., Teil
97. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 24, Teil
98. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 11
99. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 17
100. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 20
101. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 24
102. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 30
103. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 31
104. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 33
105. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 34
106. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 35
107. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 37
108. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 42
109. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 43
110. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 48
111. Florenz, Laurentiana, Plut. I., Cod. 56. Rabulashandschrift
112. Florenz, Laurentiana, Plut. I., Cod. 56. Rabulashandschrift
113. Florenz, Laurentiana, Amiat. I
114. Rom, Vaticana, Pal. gr. 431. Josuarolle, Teil
115. Rom, Vaticana, Pal. gr. 431. Josuarolle, Teil
116. Rom, Vaticana, Pal. gr. 431. Josuarolle, Teil
117. Rom,Vaticana, Pal.gr.431. Josuarolle XI u. XII
118. Wien, Nationalbibliothek, 847 (Theol. 682.) Eusebius und Rufinus, fol. 1
119. Saloniki, S. Demetriuskirche, Pfeilermosaik
120. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio
121. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio
122. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio
123. Rom, S. Agnese f. l. m.
124. Rom, S. Maria in Cosmedin
125. Rom, Vatikanische Grotten
126. Rom, S. Prassede
127. Rom, S. Prassede
128. Rom, Vaticana, lat. 3867. Vergil, fol. 100v.
129. Rom, Vaticana, lat. 3867. Vergil, fol. 188v.
130. Etschmiadsin, Evangeliar

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN

1. Neapel, Museo Nazionale.
Ägyptischer Kult.
In der linken Hälfte ersichtlich gestört. Charakteristisch für die Wiedergabe von Raum und Licht in einem der Zentralperspektive und der einheitlichen Beleuchtung sehr angenäherten Sinne. Wohl allein die übergroß und auch in der Bildtiefe ohne perspektivische Verkleinerung wiedergegebenen Priester stimmen nicht in die Rechnung. Derartige Übertreibungen sind nur ausdruckmäßig zu begründen. Als Gegensatz zur plastischen Auffassung bei E. Schmidt: Übertragung gemalter Figuren in Rundplastik. Festschrift Paul Arndt, München 1925, fig. 113.

2. Dura (Mesopotamien).
„Tempel der Palmyrenischen Götter".
Wandgemälde.
Vier „Opfernde" zwischen Spiralsäulen. Von der Südmauer des Pronaos.
Vermutlich Nicht-Priester. Bezeichnet von links nach rechts als 1. Lysias, Sohn des Achias. 2. Lysias, Sohn des Bargates. 3. und 4. Apollophanes, Sohn des Athenodoros, des Sohnes des Zenodotos, und Zenodotos, Brudersohn des Vorigen. Als Maler nennt sich Ilasamsos.

3. 4. Dura (Mesopotamien).
„Tempel der Palmyrenischen Götter".
Wandgemälde.
Von der Südmauer des Naos. (69—114 n. Chr.)
Die Dargestellten sind von links nach rechts: 1. Konon, Sohn des Nikostratos. 2. Ungenannter Priester. 3. Ungenannter Priester. 4. Bithnanaia, Tochter des Konon. 5. Diogenes, Sohn des Konon. 6. Lysias, Sohn des Konon. 7. Patroklos, Sohn des Konon. 8. Konon (II.), Sohn des Patroklos. Von den drei Kindern, die in unterster Reihe stehen, ist nur der Knabe rechts als N(iko)s(tratos), Sohn des Konon (II.?) bezeichnet. Der Kopf des ersten ungenannten Priesters (2) ist, nach Ausweis der von Breasted daneben veröffentlichten Originalphotographie, modern geglättet, wobei Verfälschungen besonders in der Partie von Auge und Nase unterlaufen sind. Der Priester sieht nicht den Beschauer an, sondern aus dem Bilde heraus.

5. Rom, Konservatorenpalast. Relief.
Mark Aurel, opfernd.

6. Rom, Forum. Säulenbasis.
Suovetaurilien des Jahres 302.

7–18: Bei den Wandgemälden sind sowohl nachträgliche, unkontrollierbare Veränderungen der Werke selbst, wie auch die farbigen Wiedergaben, die den Abbildungen zugrunde liegen, unvermeidliche Fehlerquellen und der originale Eindruck wird fast immer mehr oder weniger verfälscht.

7. Rom, Katakombe der Domitilla. 1. Jahrhundert.
Putto, Einzelfigur aus einem Deckengemälde.

8. Rom. Katakombe der Domitilla.
Kampanische Landschaft. 1. Jahrh.

Durch Öffnung der Gräber, die sie verdeckte, schwer beschädigt, läßt die Darstellung trotzdem das Weiträumige der lufterfüllten Landschaft, bei flotter und derber Ausführung und die lebendige Naturbeobachtung erkennen.

9.10. Rom, S. Giovanni e Paolo. (Casa Celimontana.) 2. oder Anfang 3. Jahrhundert.
Genien.
(Aufnahme nach der modernen Wiederherstellung.) Zu vergleichen Abb. 10 und 22.
Rom, Katakombe der Domitilla. 1. Jahrhundert.
Rebstock (Joh. 15, 1—8). Abb. 9 unterscheidet sich bei den in der oberen Hälfte dargestellten Reben nicht durch eine andere Auffassung des pflanzlichen Charakters, sondern wesentlich durch eine bewußte Heiterkeit und Grazie, wie sie den Ansprüchen, die man an die Dekoration eines Speisesaales in einem Privathause stellte, sehr wohl entspricht.

11. Rom, Katakombe des Praetextatus. (3. Jh.?)
Detail einer Deckendekoration.
Die Naturnähe wird, wenn an nichts anderem, so an der verschieden elastischen Art, in der die Tauben auf dem Rahmen sitzen, deutlich. Die Gesamthaltung auffallend rokokomäßig.

12. Rom, Katakombe der Hll. Petrus und Marcellinus, erste Hälfte 4. Jahrhundert.
Vgl. Buch Jonas 2, 11 und 4, 5—8.

13.14. Rom, Viale Manzoni, Aureliergrab. 1. Hälfte 3. Jahrhundert.
„Apostel". Detail.
Die Grabanlage ist vielleicht (nach Wilpert) gnostisch. Ob nicht auch andere Religionen in Frage kommen können, läßt sich nicht entscheiden. Das orthodoxe Christentum ist — nicht zufolge der künstlerischen Eigenart, wohl aber nach den Inhalten — mit ziemlicher Bestimmtheit auszuschließen. Den Abbildungen liegen die von Bendinelli veröffentlichten farbigen Wiedergaben zugrunde. Vgl. oben zu Abb. 7—18.

15.16. Rom, Katakombe der Domitilla. 4. Jahrhundert.
Die Hll. Petrus und Paulus. Detail. Eines der Werke, in denen man eine Verwandtschaft mit modernen Expressionisten fühlen möchte.

17. Rom, Katakombe der Lucina. Decke. 1. Hälfte 2. Jahrhundert.
In der Mitte Daniel in der Löwengrube; in den Orthogonalrichtungen Masken und Putti. In den Diagonalrichtungen Jahreszeitenköpfe. Zweimal der gute Hirt und zwei Oranten. Die Dekoration ist einheitlich organisiert und alle Einzelheiten fügen sich dem Ganzen. Vgl. 18.

18. Rom, Coemeterium Majus. Decke. 4. Jahrhundert.
In der Mitte der gute Hirt; in den Orthogonalen Orans, Jonas unter der Laube, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Sündenfall. Das Ganze zerfällt in kräftig markierte Ausschnitte, die durch zerstreute kleine Motive miteinander verbunden werden. Die Figuren sind stark

betont und nicht mehr rein dekorativ, sondern realisierend in die Rahmenausschnitte hineingestellt.

19. Rom, Vigna Massimo.
Orans. 4. Jahrhundert.

20. Kairo, Museum.
Mumienporträt.

21. Paris. T. L. Fraser. Mumienporträt.
Bezeichnend im Ganzen ist das repräsentative Straffwerden derartiger Porträts, das zusammenhängt mit dem aufbauenden Wert, der sich gerne mit der Linie verbindet. Der Verzicht auf die optische Grundlage wird vielleicht am deutlichsten in der Behandlung des Haares, besonders der Brauen und der durchaus primitiv dargestellten Wimpern.

22. Rom, S. Costanza. Mosaik der Umgangswölbung. 1. Hälfte 4. Jahrhundert.
Rebenlese.
Unwesentliche Erneuerungen.
Vgl. für die Darstellung der Ranken die Abb. 9 und 10. Das Gespinst ist dicht gefügt und die Ranken selbst sind schwer und derb.

23. Rom, S. Costanza. Mosaik einer Apsis.
Christus übergibt den Heiligen Petrus und Paulus das Gesetz. Sehr stark erneuert. Es ist schwer festzustellen, wie weit eine symbolishe Meinung schon im originalen Zustand die Realität ausgeschlossen habe. Nach der verhältnismäßig gut erhaltenen Gestalt des Paulus (links) zu urteilen — sie ist unten bis zur Kniehöhe und am Kopf? ergänzt, veranschaulicht aber in der vorwiegend originalen oberen Hälfte einen gut modellierten und klar bewegten Körper in Dreiviertel-Ansicht — haben die Ausbesserungsarbeiten die große Mehrzahl der naturnahen Motive unterschlagen und auch die realisierende Symbolik des Ganzen unterdrückt.

24. Rom, S. Costanza. Umgang.

25. Rom, S. Costanza. Mosaik der Umgangswölbung.
Die Tiere und die Gegenstände, soweit sie ein Oben und Unten erkennen lassen, nehmen Bezug auf die beiderseitig aufsteigende Wölbung und ihre Scheitellinie. Durch die eingestreuten Zweige wird aber dann malerische Richtungslosigkeit erzielt. Sie ist mit der Anordnung des Mosaiks an der Decke natürlich gegeben. Stilistische Bedeutung hat sie weder hier, noch irgendwo sonst. Auch primitiv systemlose Deckengemälde, wie die koptischen von El Bagauat verfahren ähnlich. Der Schreitende, der das Ganze und die Einzelheiten nur im Aufblick wahrnehmen kann, findet so jede seiner Stellungen richtungsmäßig beantwortet.

26.28. Rom. S. Pudentiana. Mosaik in der Apsis (Pontifikat Innocenz I. 402—17).
Christus und Apostel und zwei weibliche Figuren (Pudentiana und Praxedis oder Heiden- und Judenkirche).
Sehr stark erneuert. Alt auf der linken Seite: die weibliche Figur (bis auf den Arm, der den Kranz hält), ferner die bartlosen Köpfe; Teile des Portikus und der ihn überragenden Gebäude. Auf

der rechten Seite original: der Kopf Petri und der unmittelbar benachbarte Teil des Portikus zur Mitte hin. Die Gestalt Christi ist in weiten Partien sicher erneut, in anderen mindestens zweifelhaft. Auch der Kopf ist nicht ohne verfälschende Ergänzungen. Trotz so weitgehender Erneuerung und einer Beschränkung des Umfanges ringsum ist die anschauliche Meinung der ganzen Darstellung durchaus unzweifelhaft: die wenigen sicher originalen Reste genügen, um die Raumdarstellung, die freie Gruppierung, die naturnahe Auffassung der Körper, das Menschliche im Ausdruck der Köpfe und die spannungslose Harmonie des Ganzen mit Sicherheit erkennen zu lassen. Es handelt sich im übrigen um Nüancen. Besonders hat man alle fatale Glätte durch die herben, wuchtigen Bildungen der Zeit um 400 zu ersetzen.

27.29. Mailand, S. Lorenzo. Kapelle S. Aquilino.
Christus und die Apostel.
Vgl. die Abb. 30, die ikonographisch nahe steht, und Abb. 26.
Gut erhalten. Bei einer Säuberung kam zu Füßen Christi ein Buchrollenschrein (scrinium) zutage. Im Gegensatz zu den römischen Darstellungen in der Katakombe der Domitilla und in S. Pudentiana hier der Ton der Szene pathetisch, die Form voll Spannung. Christus überragend, mit hocherhobenem Arm; straffe Gewandung an Stelle der breitgelagerten Gewandmassen in dem Katakombengemälde. Auch die dort tiefenhaft gruppierten, durch Sitz- und Stehfiguren organisch gestuften und in freien Raum gestellten Apostel sind hier in zwei Sitzreihen gegeben und hart an Christus wie an den Bildrand herangeschoben. Diese Haltung des Ganzen spricht für die Zeit um 450.

30. Rom, Katakombe der Domitilla. 4. Jahrhundert.
Christus und Apostel. Vgl. die Anmerkung zu Abb. 27.
Auffallend realistische oder realisierende Darstellung, die ohne Anlehnung an Szenen des antiken Lebens nicht denkbar scheint.

31. Mailand, Ambrosiana. F. 205 P. Inf. Homerfragment.
1608 durch Kardinal Federigo Borromeo in Neapel erworben und 1609 nach Mailand gebracht. Wahrscheinlich im 4. Jahrhundert oder 5. Jahrhundert erste Hälfte, in Rom oder Unteritalien entstanden.
fol. 9 r. Hephästos beim Mahl der Götter. Ilias I 584 ff. Zeus, Hera, Athene, Aphrodite, Ares. Hephästos, mit hinkendem, steifem Bein, kredenzt der Hera den Becher. Links Apoll mit den Musen.

32. Rom, Vaticana lat. 3225. Vergil. „Vaticanus". Ende 4. oder Anfang 5. Jahrhundert.
Gelangte aus dem Besitz des Kardinal Bembo über den des Fulvio Orsini, an die vatikanische Bibliothek.
Die Miniaturen des „Vaticanus" bilden künstlerisch eine Parallele zu den Wandgemälden und Mosaiken zwischen 350 und 450. Mit jenen haben sie die derbe und hastige Art gemein, mit diesen mehrfach Anklänge im Kompositionellen.

fol. 40 r. Tod der Dido. Aeneis IV 645 ff. Das Lager der Dido „furibunda" auf den Scheiterhaufen gestellt. Der Innenraum allseitig klar begrenzt.

33. Rom, Vaticana. lat. 3225. Vergil.
fol. 13 r. Aeneas und Achates erblicken den Bau Karthagos. Aeneis I 419 ff.
Die Absicht, einen sehr großen Raumzusammenhang wiederzugeben, führt, getreu dem Gedicht, zu der starken Unruhe und Vielfältigkeit in Szene und Bewegung.

34. Rom, Vaticana lat. 3225. Vergil.
fol. 60 v. Latinus empfängt die Gesandten des Aeneas vor dem Tempel des Picus. Aeneis VII 170 und 195.
Stellenweise Abblätterung der Farbe.
Anschaulich steht die sehr bedeutende Darstellung auf derselben Stufe, wie die besten räumlichen Schilderungen der Zeit um 400. Was sie von späteren Darstellungen unterscheidet, ist die Klarheit des räumlichen Zusammenhanges. Es ist nicht möglich, die tiefe Vorhalle des Tempels mit ihren den Säulen vorgestellten Standbildern und den umgebenden Wald anders zu sehen, als sie gemeint sind, was man von Raumdarstellungen z. B. des 6. Jahrhunderts (auch wo sie Kopien sind) kaum je sagen kann.

35. Rom, Vaticana lat. 3225. Vergil.
fol. 72 v. Die Rutuler (Messapus) vor dem trojanischen Lager. Aeneis IX 159 ff.

discurrunt variantque vices fusique per herbam
indulgent vino et vertunt crateras aënos.
conlucent ignes, noctem custodia ducit
insomnem ludo.
Haec super e vallo prospectant Troes et armis
alta tenent . . . . .

Vgl. Abb. 40 unterer Teil.

36. Rom, Vaticana lat. 3225. Vergil.
fol. 36 v. Dido klagt den Aeneas an. Aeneis IV 305 ff. Die Hand der Dido, überlang und wie die des Aeneas stark gebreitet, wäre mit der Hand Lots in Abb. 42 zu vergleichen. Die ausdruckmäßige Uebertreibung naturnaher Kunst erreicht nicht die der transzendenten, für welche die Natur nur mehr oder weniger belangloses Mittel des Ausdrucks ist.
Vgl. Abb. 37 oberer Teil.

37. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
a) Rückkehr der Kundschafter zu Moses. IV. Mos. 13, 27.
b) Aufruhr wider Moses, Josua und Kaleb.
IV. Mos. 14, 10. (IV. Mos. 16 ist wohl mit Sicherheit auszuschließen.)
In a) Erneuerungen in der Gruppe der Kundschafter.
In b) die Gruppe der Aufrührer teilweise und zwar falsch ergänzt. (Siehe die Figur vorne am rechten Rand der Gruppe.)

38. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
Jakob wirbt um Rahel. I. Mos. 14—19. Rahel steht geschützt in der Mitte, worauf die Komposition in allen Bewegungen Bezug nimmt.

In weitem Umfange völlig zerstört. Im unteren Teil des Erhaltenen unwesentlich erneut.

39. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
Untergang Pharaos. II. Mos. 14, 26—29.
Gut erhalten. Wie die beiden folgenden Abbildungen in sehr enger Anlehnung an die Vorstellungen der Triumphalkunst.

40. 41. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
40) unterer Streifen: Josua entsendet Kundschafter nach Jericho. Buch Josua 2, 1.
41) unterer Streifen: Die Kundschafter in Jericho bei Rahab und ihre Rückkehr zu Josua. Buch Josua 2, 15—23.
40) oberer Streifen: Übergang über den Jordan. Buch Josua 3, 14—17.
41) oberer Streifen: Josua und der Engel. Buch Josua 5, 13—17.

42. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
Trennung Lots von Abraham. Ausdeutung von I. Mos. 13.
Vgl. auch das zu Abb. 36 Gesagte oben S. 53.

43. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
Abraham und Melchisedech. I. Mos. 14, 18—20.
In der Mittelachse Christus, die Brote und die Amphora mit dem Weine. Beschädigungen rings am Rande, besonders rechts und unten. Keine nennenswerten Ergänzungen in Mosaik.

44. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
Abraham bewirtet die drei Männer. Ausdeutung von I. Mos. 18.
Wesentliche nachträgliche Veränderungen sind bisher, abgesehen von den deutlich sichtbaren Beschädigungen, nicht nachgewiesen und dürften bei dem geistigen Zusammenhang der drei Szenen nicht sehr wahrscheinlich sein. Möglich wären freilich wenig ausgedehnte Veränderungen in einzelnen Köpfen, ausgenommen die sicher originalen beiden Engel unten rechts.

45. 46. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
Moses wird von der Tochter des Pharao adoptiert. II. Mos. 2.
Moses unter den ägyptischen Weisen. Nach Apostelgeschichte 7, 22.
Beschädigungen überall am Rande. Eine bedeutende Zerstörung, die unzulänglich in Mosaik ausgebessert wurde, beginnt unter der rechten Hand der Tochter des Pharao und erstreckt sich bis in die untere Szene, die auch sonst überall in Mosaik ergänzt ist. In der oberen Szene sind die Ausbesserungen seltener und vor allem die Köpfe im Ganzen gut erhalten.
Die Tochter des Pharao sieht den Beschauer an. Die Gewandung der Frauen, auch die des jugendlichen Moses in der Adoptionsszene (soweit sie erhalten) ist östlicher Herkunft. Die Disputation mit den ägyptischen Weisen, die man als Parallele zum 12jährigen Jesus unter den Schriftgelehrten zu deuten versucht ist, kann als gesichert in der Anordnung gelten: Moses, zum Beschauer gewendet,

steht repräsentativ im Zentrum eines Synthronos, auf dessen Sitzen die Weisen, bewegt gruppiert, Platz genommen haben. Zuhörer hinter den Sitzreihen. (Rechts erhalten.) Die Verbindung beider Szenen durch die Mosesfiguren in der Mittelachse.

47. Rom, S. Maria Maggiore. Gewände des Langhauses.
a) Heirat des Moses. II. Mos. 2, 21.
b) Berufung des Moses. II. Mos. 3.
Zerstörungen überall am Rande, von denen besonders im oberen Bilde die äußersten Randfiguren rechts und links und die Konche betroffen werden. In der unteren Darstellung fehlt der untere Teil und auch sonst sind mannigfache Veränderungen wahrscheinlich.
Für die Herkunft der Darstellung aufschlußreich die Frauengewänder. Bezeichnend für die Meinung des Ganzen ist die frontale Einstellung des Moses in der Mitte des unteren Bildes und seine Aufmerksamkeit erregende Wendung zu der (kaum nachträglich hinzugefügten) „Hand Gottes" in den Wolken rechts. Auch die flächige Breitung der oberen Szene. Die Nebenfiguren der unteren Szene lassen sich nur vermutungsweise und mannigfach deuten.

48. Rom, S. Maria Maggiore. Triumphbogen. (Pontifikat Sixtus III. 432—440).
Linke Hälfte von oben nach unten: Verkündigung und Traum des Josef — Anbetung der Magier — Bethlehemitischer Kindermord — Die Stadt Jerusalem.
Rechte Hälfte: Darstellung Jesu im Tempel und (nur zur Hälfte erhalten) Warnung des Josef — Christus in Ägypten wird vom Statthalter Aphrodosius empfangen — Die Magier vor Herodes — Die Stadt Bethlehem. In der Mitte: Der Thron zwischen Petrus und Paulus; darüber die Evangelistensymbole, darunter die Widmungsinschrift des Papstes Sixtus (III., 432—440).
Das ausgedehnte Mosaik ist seitlich verkürzt, vielfach beschädigt und mit Metallklammern zusammengehalten. Die Bilder der beiden oberen Streifen sind verhältnismäßig am besten erhalten und in der Komposition, wie in manchen Einzelheiten getreu. Die eigentümliche Art der „Erzählung" kann durch die Beschädigungen nicht zweifelhaft gemacht werden. Alle Darstellungen beziehen sich klar und deutlich auf die Jugend Christi. Die literarische Quelle ist zum guten Teil apokryph.

49. Rom, S. Maria Maggiore. Triumphbogen. Teil der beiden oberen Streifen rechts.
Oben: Darstellung im Tempel.
Unten: Bekehrung des Aphrodosius, seines Hofes und seines Heeres.
(Nach Pseudo-Matthäus. Vgl. Tischendorf: Evangelia apocrypha. Wilpert, Mosaiken pag. 489.)
In der oberen Komposition ist alt die Figur des Simeon, der mit seiner Bewegung die Verbindung zweier Frontalgruppen herstellt. Wie alle Figuren zu den Arkaden des Hintergrundes in Beziehung, bringt er eine auffallende Zäsur in die nahezu isokephale Anordnung durch das gebeugte Heranschreiten, das als Gebärde der Ehrfurcht schon aus „Abrahams Gastfreundschaft" bekannt ist. Bei der ihm folgenden Gruppe von Priestern fällt der Gegensatz zwischen

den Köpfen und den Figuren auf: die ersteren in verdächtig glatter Idealisierung, die letzteren mit einigen Ungereimtheiten. Auch die Gruppe links ist nicht frei von Ausbesserungen, besonders in der Nähe des Bogenrandes. — Die untere Komposition ist auf der linken Seite stark beschädigt, aber auch rechts und unten finden sich Ausbesserungen. Sicher alt und verlässig der Philosoph und die beiden Engel in der Mitte. Die Gruppe rechts war ehemals symmetrisch; ein Engel zu äußerst rechts fehlt.
Die Beschädigungen liegen an den Rändern und entsprechen sich ungefähr auf beiden Seiten des Bogens. Sie begründen sich demnach wahrscheinlich mit einem Nachlassen in der Stabilität des Bogens selbst.

50.51. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia. (Um 440.)
Blick in das Innere des Mausoleums.
Der gute Hirt. (Rekonstruiert.)
Ergänzungen am Mosaik reichen unten links in das Bild bis über die Füße des guten Hirten hinein. — Ein Musterbeispiel der realisierenden Symbolik.

52. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia. Sogenannter hl. Laurentius.
Im Wesentlichen erhalten. Ergänzungen an der Figur des Heiligen bis etwa zur Kniehöhe und überhaupt unten, auch rings am Rand der Fensteröffnung. Alt dagegen wohl die eigentümliche Folienbildung, durch die ein plastisches Heraustreten der Figur aus dem Blaugrunde erreicht werden soll. Vgl. in Abb. 44 den Abraham der obersten Scene.

53. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia. „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser". Psalm 41.
Die Darstellung ist ein später Nachfahre der Rankendekorationen mit Tieren, wie sie etwa aus Abb. 9 bekannt ist. Die dekorative Art in Verbindung mit symbolischer Meinung ähnlich in Abb. 22.

54. Saloniki, St. Georgskirche. Kuppelmosaik. (1. Hälfte 5. Jahrhundert.)
Die Hll. Romanos und Eukarpion. Der Name des Heiligen links mitsamt der ganzen linken unteren Hälfte zerstört. Auch die rechte untere Ecke und oben die Mitte sind ergänzt.

55.56. Mailand, S. Vittore: Felix. Nabor.
Nach Wilpert; ohne wesentliche Ergänzungen und nur der Arm des Felix links zerstört. Zu vergleichen wäre hinsichtlich der Stilstufe etwa das Boetiusdiptychon in Brescia von 487.

57. Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen. Kuppelmosaik. (Zwischen 449 u. 458)
Mittelfeld: Taufe Christi in wesentlichen Teilen erneut und nur mehr ikonographisch getreu.
Erste Zone: Die Erneuerungen an der Draperie und an einer Reihe von Aposteln (Andreas, Judas, Simon, Jakobus d. J.) sind unwesentlich. Sie können den dekorativen Wert des Ganzen nicht beeinträchtigen und verfälschen weder die Haltung der Figuren, noch ihren Sinn. Vgl. B. C. 97 ff.
Zweite Zone: Dasselbe gilt von den Thronen und Altären in Aedikulen. Sie sind als rhythmisch wechselnde

Wiederholungen gebildet. Auch die Architekturen wechseln ab.

58. Ravenna, Baptisterium der Arianer. Kuppelmosaik. (Um 500)
Bedeutende Erneuerungen am Mittelfeld. Auch von den Aposteln die ersten (neben dem Altar) rechts und links und die letzten unten links im Sinne einer durchaus nicht gewollten Bewegung verändert.
Der Gegensatz zu 56 liegt nicht nur in der Ordnung der Apostelzüge, die dort fehlt, sondern vor allem in der größeren Straffheit und der erstarrten Haltung der Figuren. Die Isolierung ist hier mit dem innersten Wesen der Figuren gegeben, weil zugleich auf eine stärkere Bewegung und auf das Zügige der „Prozessionen" verzichtet wurde. Man möchte glauben, daß eben deshalb die übertrieben betonte Trennung der Figuren gemildert wurde, so daß an die Stelle der farbig sehr auffallenden Akanthusstengel in 57, hier mehr im Ausgleich die bescheidener wirkenden Palmen treten.

59. 60. 61. Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle. Deckenmosaik. (Um 500)
Das Mosaik ist sehr weitgehend erneut. Nur mehr wenige Einzelheiten sind künstlerisch noch getreu. Darunter die in Abb. 60. 61 vereinigten.

62. 63. Ravenna, S. Apollinare nuovo. Rechtes und linkes Gewände. (Oberer Teil um 500)
Mit am besten erhalten anscheinend die Szenen des obersten Streifens, von denen in Abb. 62 die Verleugnung durch Petrus, die Reue des Judas, Christus vor Pilatus und der Kreuzweg sichtbar sind. Abb. 63 gibt: das Gericht über die Nationen, das Opfer der Witwe, der Pharisäer und der Zöllner und die Auferweckung des Lazarus. Abb. 64 die Brotvermehrung vom rechten Gewände. Die Wahl der darzustellenden Szenen erfolgte nicht historisch nach dem Neuen Testament, sondern wahrscheinlich entsprechend der alten Ravennatischen Liturgie. (Baumstark.) (Der Verleugnung durch Petrus geht z. B. die viel frühere Vorhersage dieser Verleugnung unmittelbar voraus, so daß die Folge der Ereignisse durchbrochen wird.) Die isolierten Gestalten der Fensterzone (Apostel, Propheten — ? letztere entsprechend griechischen Litaneien ?) sind vielfach zweifelhaft durch glättende Überarbeitung, dürften aber in ihrer Anordnung und meist auch im Umriß dem alten Zustande aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts entsprechen. Im unteren Streifen, der in der Hauptsache erst der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehört, sind auf beiden Seiten starke moderne Veränderungen vorgenommen worden: Der Hafen Classe links ist fast ganz erneut, ebenso die Köpfe der Magier, der Stern und unwesentliche Teile der beiden benachbarten Engel in der Gruppe um die Madonna. Das Palatium rechts ist zwar besser erhalten, aber es sind hier wahrscheinlich schon in der Zeit des Agnellus (556—69) Figuren, die unter dem Bogen standen, entfernt worden. Damals die beiden Heiligenprozessionen hinzugefügt. Die Zielgruppe rechts, zugleich mit dem führenden St. Martin ist in weiten Partien nicht ursprünglich. Vgl. Abb. 74, 75.

64. Ravenna, S. Apollinare nuovo.
Die wunderbare Vermehrung der Brote und Fische. (Nach Wilpert)
Ohne wesentliche Veränderungen. Zweifel sind wohl nur bei der rechten unteren Ecke möglich, aber kaum zu begründen. Die Figur Christi ist nicht nur durch die Komposition, die Purpurfärbung des Gewandes und den Nimbus hervorgehoben, sondern nachdrücklich auch durch die Vergrößerung des Kopfes. Vgl. das Matthäusfragment von Sinope Abb. 80—83 und den Text pg. 33

65. Ravenna, S. Apollinare nuovo. Westteil des rechten Gewändes (um 500).
Palatium von Ravenna. Die nachträgliche Entfernung der Figuren unter den Arkaden und der Rest eines Armes bei der dritten Säule von links sind in der Abbildung deutlich sichtbar.
Im obersten Streifen: die Frauen am Grabe; der Gang nach Emmaus; Jesus erscheint den Aposteln.

66.68. Ravenna, S. Vitale, Chor.
Kaiser Justinian und Bischof Maximian mit ihrem Gefolge (vor 547).
Unwesentliche Ausbesserungen.
Die beiden Hauptpersonen und ihre unmittelbaren Begleiter zu einer frontalen Gruppe zusammengefaßt. Den zweiten rhythmischen Faktor bildet das Gefolge im weiteren Sinne. Die frontale Gruppenbildung ist nahe verwandt der Gruppenbildung in den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom. Unterschiede liegen vor allem in der Bindung und Verschränkung der beiden flächenrhythmischen Faktoren: Justinian in der Mittelachse der Gesamtfläche bildet mit Maximian zusammen die Mitte der Hauptgruppe.

67.69. Ravenna, S. Vitale, Chor.
Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge.
Veränderungen eingreifend an der rechten Seite und unwesentlich unten.

70. Ravenna, S. Vitale, Chor.
In der Lünette Abrahams Gastfreundschaft und Opferung Isaaks. Links im Zwickel der Prophet Jeremias. Rechts: Moses empfängt das Gesetz auf dem Sinai; unten die Israeliten.

71. Rom, S. Cosma e Damiano. Mosaik der Apsis (526—530).
Petrus und Paulus präsentieren Christus die Kirchenpatrone Cosmas und Damian, gefolgt von dem Stifter Papst Felix und dem hl. Theodor.
Sehr stark erneut, links gänzlich modern und an den Rändern verdeckt. Am wenigsten ausgebessert Christus, die Gestalten rechts, der Paulus links.

72. Ravenna, S. Vitale, Chor.
Apostelköpfe.
Trotz Restauration muß der Gegensatz der anschaulichen Haltung der oberen Rundbilder zu der abstrakten Zeichnung des untersten Kopfes für die Zeit als möglich gelten.

73. Parenzo, Chor.
Erbaut von dem im Mosaik der Konche dargestellten Bischof Eufrasius (533—43) und seinem Archidiakon Claudius. Der ganze ausgedehnte Schmuck ist durch moderne nivellierende Restau

ration verfälscht und hat in der Verkündigungs- und Heimsuchungsszene auch ikonographisch nicht unbedingten Wert. Nur die Art der Anlage im Ganzen ist zuverlässig.
(Über die Nebenapsiden vgl. BC. l. c.)
Von der Darstellung Christi und der Apostel auf der Stirnwand ist nur der obere Teil alt, die Bruchlinie ohne weiteres in den Zwischenräumen der Figuren zu erkennen. Der Kopf Christi außerdem erneut.

74.75. Ravenna, S. Apollinare nuovo. Gewände. (Zwischen 556 u. 569.)
Prozession männlicher Heiligen.
Prozession weiblicher Heiligen.
Auf Abb. 74 Martinus deutlich sichtbar erneut, wie auch die folgenden Heiligen teilweise bis zur Kniehöhe. Indes wollen diese und ähnliche Änderungen nicht viel besagen, da die Gestalten wesentlich Wiederholungen sind.
Vgl. die Anmerkung zu Abb. 62, 63.

76. Wien, Nationalbibliothek Med. graec. I Dioscorides.
Die Auftraggeberin der Handschrift war Juliana Anicia, Tochter des Senators Flavius Anicius Olybrius (472 Kaiser in Westrom). Ihr Geburts- und Sterbedatum sind nicht genau festzustellen; etwa 463 ? bis 527 ? oder 528 ?
Die Handschrift war zeitweilig in arabischem Besitz; sie wurde 1562 in Konstantinopel vom kaiserlichen Gesandten für Wien erworben.
fol. 6b. Juliana Anicia wird auf einem Throne zwischen Personifikationen (links der Megalopsychia, Hochherzigkeit; rechts der Phronesis, Einsicht, letztere mit hoch aufgestelltem Fuß und leise erhobener rechter Hand) dargestellt.
Die Köpfe ungemein lebendig.
Ihr zu Füßen in Proskynese zum Schuh herabgebeugt die Danksagung (Eucharistia) der Künste. Ein Putto, bezeichnet als „Wunsch der baulustigen Fürstin", überreicht ihr das Buch. Zu unterst zwei Buchschreine (scrinia). Die Umrahmung, ein Kreis und zwei übereinanderliegende Quadrate zusammengeflochten, enthält in den inneren dreieckigen Feldern den Namen Juliana; in den äußeren Feldern heute stark zerriebene Darstellungen von Putten, in den verschiedenen Künsten beschäftigt.

77. Wien, Nationalbibliothek. Med. graec. I. Dioscorides. fol. 4b. Dioscorides entdeckt die Mandragorawurzel. Durch die Wirksamkeit der Wurzel wird ein Hund getötet. Personifikation der Heuresis, des Findens.

78. Wien, Nationalbibliothek. Med. graec. I. Dioscorides. fol. 5b. Dioscorides arbeitet, unterstützt von der Epinoia, dem Nachdenken, während der Maler die Bilder der Pflanzen malt.

79. Wien, Nationalbibliothek. Med. graec. I. Dioscorides. fol. 391b. Darstellung der Koralle. Unten rechts, neben einem Seeungeheuer die Dryade des „Meerbaumes" (Enhaliadrys) als weibliche Meergottheit mit Ruder und in Krebsscheren endigenden Hörnern dargestellt. Der „Boden" ist offenbar als Wasser gedacht, ein blaugefärbter, ovaler Komplex mit vielen Fischen. Die Darstellung der Koralle gibt, wie alle Pflanzenzeichnungen

der Handschrift, eine Art von Herbarienzustand, d. h. an Stelle des Eindrucks einer räumlichen Breitung des Gewächses nur die Anweisungen darauf. Vielleicht wäre es zu kühn, wollte man schließen, daß das antike Vorbild in der Hinsicht mehr gab und daß eine Reduktion der Raumdarstellungen hier genau so erfolgt sei, wie zweifellos bei den übrigen Miniaturen der Handschrift. Sicher ist indes, daß diese Raumabstraktion der Entstehungszeit der Handschrift genau entspricht. Vgl. auch Riegl Spätrömische Kunstindustrie. S. 138.

80. Paris, Nationalbibliothek. suppl. gr. 1286 Matthäusfragment aus Sinope. (Nach Muñoz.) (Etwa 1. Viertel des 6. Jahrh.) Die Handschrift wurde 1899 in Sinope entdeckt. Das Fragment enthält auf 43 Blättern etwa ein Drittel des Matthäus-Evangeliums mit fünf Miniaturen, von denen eine mehr als halb zerstört ist. Die Zitate aus dem Alten Testament auf den „Ambonen" stehen in liturgischem Zusammenhang mit den dargestellten Textstellen.
fol. 10 v. das Mahl des Herodes und der Tod Johannes d. Täufers. Nach Matth. 14
Auf den Ambonen Moses und David.
I. 9, 6 Ps. 115, 6

81. Paris, Nationalbibliothek. suppl. gr. 1286 Matthäusfragment aus Sinope.
fol. 15. r. Vermehrung der Brote und Fische. Nach Matth. 15
Auf den Ambonen David und Moses.
Ps. 114, 15 V. 12, 18

82. Paris, Nationalbibliothek. suppl. gr. 1286 Matthäusfragment aus Sinope.
fol. 29 r. Christus heilt die Blinden von Jericho. Nach Matth. 20
Auf den Ambonen David und Isaias.
Ps. 138, 5 35, 5

83. Paris, Nationalbibliothek. suppl. gr. 1286. Matthäusfragment aus Sinope.
fol. 30 v. Christus macht den Feigenbaum verdorren.
Nach Matth. 21
Auf den Ambonen Habakuk und Daniel.
3. 17 4. 10

84. Rossano, Purpurhandschrift. (Nach Muñoz.) (Etwa Mitte des 6. Jahrh.)
Die Handschrift wurde im März 1879 von Oskar von Gebhardt und Adolf Harnack in Rossano (Calabrien) entdeckt.
fol. 5. r. Im Mittelfeld die Bezeichnung als „Symphonie der Evangelisten" (υποθεσις κανονος της των ευαγγελιστων συμφωνιας). Gemeint ist die Einheit der evangelischen Berichte und die Darstellung ist offenbar bemüht, das auch durch die Verflechtung im Rahmen zu verbildlichen.
Das Blatt war ursprünglich Titelbild und ist durch spätere Umheftung in den Text geraten. Da die Miniaturen sich manchmal nicht an eines der Evangelien bestimmt anschließen, sondern synoptisch verfahren, dürfte diese „Symphonie der Evangelisten" die Meinung des Ganzen versinnbilden.

85. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 121, r. Der Evangelist Markus von der göttlichen Weisheit inspiriert.
Die seltsamen Quadrate und Dreiecke und die Vertikalen, die parallel zu den

äußeren Säulen der Architektur einen schmäleren Mittelstreifen aus dem Bilde herausschneiden, wird man als abstrakte Reste einer ursprünglichen, perspektivischen Verkürzung deuten können. Ihre dekorative Wirksamkeit durch Betonung der Mitte soll damit keineswegs geleugnet werden. Der halb allegorische Sinn der „Weisheit" kehrt ähnlich wieder in der Wiener Genesis S. 33. Abb. 104.

86. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 2 v. Oberer Teil der Seite.
Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen. Nach Matth. 25
Beschädigungen des Pergamentes.
Der Paradiesgarten mit den vier Strömen und seinen Bäumen mit aufleuchtenden Früchten.
Die klugen Jungfrauen durch gleichgerichtete Bewegung zu einer strengen Gruppe zusammengeordnet. Dekorativ wesentlich die Haltung der Fackeln; weiße Gewänder. — Die törichten Jungfrauen in bunten Gewändern, ohne strenge rhythmische Fassung, aufgelöst, wobei das Zurückblicken der dritten Figur von links eine auffallende, das Gleichmaß aufhebende Rolle spielt. Die größte Sicherheit des dekorativen Könnens liegt vielleicht in der Figur Christi und seiner Zuordnung zu den klugen Jungfrauen, die mit ihm zusammen in charakteristisch kompliziertem, verschränkendem Rhythmus zwei Dreiergruppen bilden.
Auf den „Ambonen"

David	David	David	Oseas
Ps. 44, 15	Ps. 44, 14	Ps. 52, 6	14, 10

87. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 4 v. Oberer Teil der Seite.
Christus in Gethsemane. Matth. 26, Markus 14
In einem obersten Streifen der Himmel, leuchtend blau mit Mond und symmetrisch angeordneten Sternen. Darunter die dunkle Nacht. Zu unterst die umschattete Erde mit dunkelgrünen, zerklüfteten und getürmten Felsen. Letztere dienen dazu, die beiden Szenen zu sondern und folgen links der gebeugten, rechts, mit langer horizontaler Rhythmik, der hingestreckten Gestalt Christi.
Ambonenfiguren

David	David	Jonas	Nahum
Ps. 108, 4	Ps. 87, 2	2, 8	1, 7

88. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 2 r. Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel. Matth. 21
Links Christus und zwei Priester in Rede und Gegenrede; beide Parteien durch den „Tempel" und die Säulen des „Vorhofes" streng zusammengehalten. Rechts die Händler mit ihrem Gerät, locker und wirr gruppiert, zum offenen, rechten Bildrand drängend.
Ambonenfiguren:

David	Oseas	David	Isaias
Ps. 68, 10	9, 15	Ps. 8, 7 f.	56, 7

89. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 7 v. Das Gleichnis vom barmherzigen Samaritan. Lukas 10
Links Jerusalem. Dann, von unten nach oben ansteigend und am linken Bildrand nur durch leise Gegenbewegung gehalten, die drei Szenen des Auffindens, Wegschaffens und in Pflegegebens des Verwundeten. Der Engel und die Deu-

tung des Samaritans als Jesus (vgl. auch „die klugen und törichten Jungfrauen") über den Text der Bibel hinausgehend.
Ambonenfiguren:

David	Micheas	David	Sirach
Ps. 93, 6	7, 19	Ps. 117, 7	18, 13

90. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 1 v. Christi Einzug in Jerusalem. Vgl. Johannes 12; Lukas 19; Matthäus 21; Markus 11
Auf die Kinder bezogen das dritte Zitat der Ambonen: David Ps. 8, 3.
Der Zug — in höchst lebendiger Rhythmik — bewegt sich in die rechts (halb) geschlossene Szene hinein.
Ambonenfiguren:

David	Zacharia	David	Malachias
Ps. 117, 26	9, 9	Ps. 8, 3	(Zacharias) 14, 9

Vgl. zu Malachias: Gebhardt und Harnack Evangeliorum Codex Graecus Purpureus Rossanensis, Leipzig 1880 S. XXVIII.

91. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 3r. Abendmahl und Fußwaschung (Joh. 13, Matth. 26).
Ambonenfiguren:

David	David	David	Sofonias
Ps. 22, 2	Ps. 40, 10	Ps. 40, 7	1. 7

92. 96. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 3v. Die Austeilung des Brotes.
Christus als Priester (vgl. Haseloff l. c. S. 102). Das prozessionsmäßige Hintereinander der Apostel vielleicht naturalistische Anlehnung an liturgische Gewohnheit. Es fällt dann aber auf, daß eine ganz ähnliche Darstellung, sicher ohne solchen Zusammenhang, in der Wiener Genesis Seite 44 vorkommt, wo die Söhne Jakobs in dieser Weise sich dem Haushalter Josefs nähern nach I. Mos. 43.
Ambonenfiguren:

David	Moses	David	Isaias
Ps. 33, 9	II. 16, 15	Ps. 77, 24	6, 7

93. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 4r. Die Austeilung des Weines.
Die Anordnung gegenüber fol. 3v ist künstlerisch (und selbst ikonographisch) unweigerliche Notwendigkeit. Die beiden Blätter sind zwar gleichzeitig, aber schwerlich von einer Hand.
Ambonenfiguren:

Moses	David	David	Salomon
II, 24, 8	Ps. 115, 4	Ps. 22, 5	(Sirach) 24, 21

94. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 8r. Christus von den Hohepriestern vor Pilatus verklagt. Matth. 27, Marc. 15, Lukas 23, Joh. 18
Reue und Tod des Judas Matth. 27
Es ist in dekorativer Hinsicht nicht möglich, den oberen Teil des Blattes ohne den unteren abzubilden. Der Halbkreis-Abschluß der oberen Szene bezeichnet das Tribunal, wie ja auch sonst der gesamte Apparat des Gerichtsverfahrens getreu aufgezählt wird. Die „Perspektive" bei den Säulen in der unteren Szene mit ihrem unten kassettierten, oben geschindelten Dache wäre zu vergleichen mit derselben Auffassung in der Wiener Genesis etwa Abb. 106. Gemeint ist nicht ein Baldachin, sondern der Ort der Ratsversammlung im Tempel.

95. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 8v. Christus und Barabbas vor Pilatus. Matth. 27, Marc. 15, Luc. 23, Joh.
Die beiden Zonen des Bildes gehören formal und hier auch inhaltlich zusammen. Von einem anschaulichen Raumkontinuum ist zwar nicht die Rede, aber die räumlichen Andeutungen, die in der Gruppierung des Volkes und in den Rückenfiguren der unteren Szene gegeben sind, beweisen, wie auch das Tribunal, einen gedachten Raumzusammenhang. Die Verbindung der Gruppen und Figuren untereinander erfolgt bezeichnenderweise überall durch Bewegungen, z. B. durch das jederseits dreifache Vorstoßen der Arme aus den Volksgruppen oder durch den Blick des Schergen, der aus der unteren Sphäre zur oberen hinaufsieht. — Inhaltlich ist die Deutung, daß Barabbas sich vor Christus verneigt, wohl jeder anderen vorzuziehen, wenngleich der physische und geistige Gegensatz der beiden Gestalten stark betont ist.

96. Rossano, Purpurhandschrift.
fol. 3v. Oberer Teil von Abb. 90.
Zum Vergleich, besonders der Figurenauffassung neben Wiener Genesis S. 24.

97. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31.
Genesis. (Etwa Mitte und 2. Hälfte des 6. Jahrh.)
Die Handschrift, die 1609 noch nicht im Besitz der Hofbibliothek genannt wird, wurde in ihren Beständen 1670 ohne Angabe der Herkunft aufgeführt. Sie besteht — am Anfang und am Ende verstümmelt — aus 24 Blättern, deren Text zu einer „biblischen Geschichte" gekürzt ist.
S. 24 unterer Teil; siehe Abbildung 101.

98. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 11. Nach der versuchten Opferung des Isaak erhält Abraham die Verheißung seiner Nachkommenschaft. Er kehrt zu seinen Knechten zurück, zieht mit ihnen nach Beerseba und wohnt dort. I. Moses 22; 15—19.
Miniaturist.

99. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 17. Jakobs Übereinkunft mit Laban über die fleckigen Schafe. I. Mos. 30; 31—35.
Miniaturist.

100. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 20. Laban ereilt den geflüchteten Jakob auf dem Berge Galaad und durchsucht die Zelte nach den Götterbildern. I. Mos. 31; 25—35.
Miniaturist.

101. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 24. Jakob wird nach dem Ringen mit dem Engel gesegnet. Er sieht die Sonne aufgehen. I. Mos. 32; 27—31.
Kolorist.

102. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 30. Josef nimmt Abschied von seinen Eltern und Benjamin. Er fragt nach dem Weg zu seinen Brüdern. Er wird von seinen Brüdern erblickt. I. Mos. 37; 12—20
Kolorist.

103. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 31. Josef und das Weib des Putiphar.
I. Mos. 39; 11—15.
Oben rechts Josef ohne Mantel beim Gesinde, das, nach dem Text, nicht im Hause anwesend ist.
Kolorist.

104. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 33. Josef deutet im Kerker die Träume des Mundschenken und des Bäckers.
I. Mos. 40; 6—19.
In der Szene rechts Josef und die Inspiration entsprechend 40, 8: „Auslegen gehöret Gott zu." Eine Frau des Gefängniswärters kennt der Text nicht.
Vgl. Abb. 85.
I. Illusionist.

105. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 34. Der Mundschenk beim Gastmahl des Pharao und die Hinrichtung des Bäckers.
I. Mos. 40; 20—23.
Von allen Miniaturen der Handschrift in der Raumdarstellung am deutlichsten, aber mit unmotivierten, sorglosen Hintergrundsvergrößerungen.
I. Illusionist.

106. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 35. Die Träume des Pharao. Josefs Überlegenheit über die Traumdeuter.
I. Mos. 41; 1—32.
Die in der Handschrift folgende, sehr verwandte Miniatur (S. 36) bezieht sich auf I. Mos. 41. 33 ff.
I. Illusionist.

107. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 37. Josef gibt seinen Brüdern Getreide und behält den Simeon als Geisel zurück.
I. Mos. 42; 18—25.
II. Illusionist.

108. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 42. Jakob entläßt den Benjamin unter der Obhut des Juda. I. Mos. 43; 8—14.
II. Illusionist.

109. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 43. Benjamin und die Brüder kommen wieder nach Ägypten. Josef läßt ein Mahl rüsten.
I. Mos. 43; 15—16.
II. Illusionist.

110. Wien, Nationalbibliothek; Theol. gr. 31.
S. 48. Tod des Jakob und sein Begräbnis im Hain Mamre. I. Mos. 50; 1 und 13.
III. Illusionist.

111. Florenz, Laurentiana. Plut. I Cod. 56. Rabulascodex.
Der Codex ist im Jahre 897 der Seleuciden-Ära, d. i. 586 n. Chr. geschrieben und von dem Mönch Rabulas in Zagba (Mesopotamien) mit Miniaturen versehen. Seit 1497 im Besitz der Laurentiana.
Oben die Kreuzigung in symmetrischer Anordnung, aber mit stilistisch sehr bezeichnenden Verschiebungen; die sich folgenden Vorgänge synoptisch zusammengefaßt.
Unten Matth. 28: Der Engel und die beiden Marien am Grabe.
Das „Werden als wären sie tot" der Grabeswächter, wobei die niederwerfen-

den Kräfte primitiv versinnlicht werden.
Christus erscheint den beiden Marien.

112. Florenz, Laurentiana. Plut. I Cod. 56 Rabulascodex.
Himmelfahrt Christi. Apostelgeschichte 1. (Teilweise abweichend.)
Die in beiden Szenen stark bewegte Darstellung hat offensichtlich die Nebenabsicht der landschaftlichen Schilderung und leistet darin mehr, als dem Thema, streng genommen, entsprochen hätte. Die Landschaft wird aber (wie auch in Abb. 112) in betonter Weise und antiillusionistisch als Folie der Vordergrundfiguren aufgebaut.

113. Florenz, Laurentiana. Amiatinus I, Handschrift aus Monte Amiato. (Etwa 2. Hälfte 6. Jahrhundert.)
Der sogenannte „Cassiodor in der Bibliothek".
Die Miniatur war vor 716 im zeitweiligen Besitz angelsächsischer Mönche. Daß „der Cassiodor in der Bibliothek" Rest einer älteren Handschrift ist, die den übrigen Teilen des cod. Amiat. I als Vorlage diente, ist sehr wahrscheinlich und wird durch die primitive Umbildung malerischer Kompositionen in anderen, eben angelsächsischen Miniaturen der Handschrift unterstützt.
Vgl. E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916 S. 110 Fig. 24.

114. 115. 116. 117. Rom, Vaticana Pal. gr. 431; Josua-Rolle.
Kopie, vermutlich des 7. Jahrhunderts nach einer Vorlage vermutlich des 5. Jahrhunderts.
Nr. XI. Nach Eroberung der Stadt Gai wird der König der Stadt „lebendig gegriffen", vor Josua gebracht und hingerichtet (Jos. 8, 23—29).
Josua baut einen Altar auf dem Berge Gebal (Jos. 8, 30).
Die Randszenen rechts gehören zur Gesandtschaft der Einwohner von Gabaon. Oben die Gesandten mit abgenutzter Ausrüstung, um die Weite der Reise vorzutäuschen (Jos. 9, 4—5.)
Nr. XII. Josua empfängt die Gesandten (Jos. 9, 9).
Von den Nachbarkönigen angefeindet, erflehen die Einwohner von Gabaon Schutz von Josua (Josua 10, 6).
Folge ist die Schlacht gegen die Amoriter mit dem Stillstand von Sonne und Mond (Josua 10. 9—15).
Die Schrift ist überall nachträglich hinzugefügt — bis auf die beiden dekorativ angeordneten Beschriftungen in Kapitalbuchstaben (Nr. XI zu oberst rechts OPOC ΓAIBAL und ANΔPEC ΓABAΩN), die dem Miniator angehören.

118. Wien, Nationalbibliothek 847 (Theol. 682) Eusebius und Rufinus. Ende 6., Anfang 7. Jahrhundert.
Die Handschrift war im 8. Jahrhundert in Bobbio, kam im 16. Jahrhundert nach Ambras und nach 1665 in die Wiener Bibliothek. 1809 von Napoleon geraubt, wurde sie 1815 zurückgegeben.
Ihr Zusammenhang mit Vivarium ist Vermutung, ebenso die Entstehung in Ravenna, wo eine ähnliche Dekorationsart bei Sarkophagen häufig ist. Als ent-

scheidend für die Datierung darf man die von Wickhoff auch hervorgehobene Umdeutung der plastischen Dekoration in primitive Zeichnung ansehen.
fol. 1. Zierstück; zum ersten Teil der Handschrift gehörig, ist vielleicht von anderer Hand als fol. 7r., wo ein ähnliches Zierblatt (bei Wickhoff Tf. XVII, bei Hermann Tf. X abgebildet) vorkommt. Oben rechts das Pergament mit Papier ergänzt.

119. Saloniki, S. Demetrius. Pfeilermosaik. Nach 617 resp. 643.
Der hl. Demetrius zwischen dem Präfekten Leontius, dem ersten Erbauer der Basilika, und dem Erneuerer (? Erweiterer) der Kirche aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts, Bischof Johann. Der Präfekt und der Bischof mit eckigen Nimben.

120. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio.
Mosaik von der Stirnwand neben der Apsis rechts.
642—649 Pontifikat Theodor I.
Vier Märtyrer.
Im unteren Teil bis zur Kniehöhe ergänzt.

121. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio.
Scheitelpartie des Mosaiks in der Apsis.
Stark restauriert; als formaler Typ im wesentlichen getreu.

122. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio.
Mosaik von der Stirnwand links und dem unteren Teil der Apsis.
Vier Martyrer.
Heilige mit Maria orans.
Die Figuren der Stirnwand unten, teilweise bis zur Mitte ergänzt. Auch die Figuren in der Apsis mit starken Ergänzungen.

123. Rom, S. Agnese f. l. m.
Mosaik der Apsis. Pontifikat Honorius I. 625—638.
Die hl. Agnes mit den Päpsten Honorius und Symmachus.
Viele Ergänzungen im Goldgrunde, im unteren Teil der Figuren und bei den Köpfen der Päpste.

124. Rom, S. Maria in Cosmedin, Sakristei.
Mosaik aus dem Oratorium Johanns VII. (705—707).
Maria mit dem Kinde, dem hl. Josef und einem Engel. Rest einer Magieranbetung.
Ergänzungen an den Rändern und in der Mitte unterhalb des Kindes.

125. Rom, Vatikanische Grotten.
Mosaik aus dem Oratorium Papst Johann VII.
Rest einer Kreuzigung: Maria und Longinus.
Abgesehen von den ungefähr erhaltenen Umrissen, im Zusammenhang nur alt (wenngleich nicht ohne Ausbesserungen): Oberarm, Brust und Kopf der Maria.

126.127. Rom, S. Prassede.
Mosaiken im Querschiff und Chor. Aus der Erbauungszeit der Kirche, Pontifikat Paschalis I. 817—824.
Primitive Umdeutungen von Vorbildern des 5. und 6. Jahrhunderts.

Häufige Erneuerungen, besonders stark am Triumphbogen und auf der Stirnwand der Apsis rings am Bogenrand.

128. Rom, Vaticana lat. 3867. Vergil (Romanus). (7./8. Jahrhundert.)
fol. 100 v. Aeneis I 753 ff. u. II. 1 ff. Gastmahl der Dido.

129. Rom, Vaticana lat. 3867 Vergil (Romanus).
fol. 188 v. Vermutlich Aeneis IX 503 ff. Kampf zwischen Trojanern und Rutulern. Aber auch andere Kampfszenen sind denkbar (woraus die abstrakte Haltung der Handschrift vielleicht am deutlichsten hervorgeht).

130. Etschmiadsin, Evangeliar. (7./8. Jahrhundert.)
Christus und Apostel.

1. Neapel, Museo Nazionale

2. Dura (Mesopotamien), Tempel der Palmyrenischen Götter

3. Dura (Mesopotamien), Tempel der Palmyrenischen Götter

4. Dura (Mesopotamien), Tempel der Palmyrenischen Götter. Teil

5. Rom, Konservatorenpalast

6. Rom, Forum, Säulenbasis

7. Rom, Katakombe der Domitilla

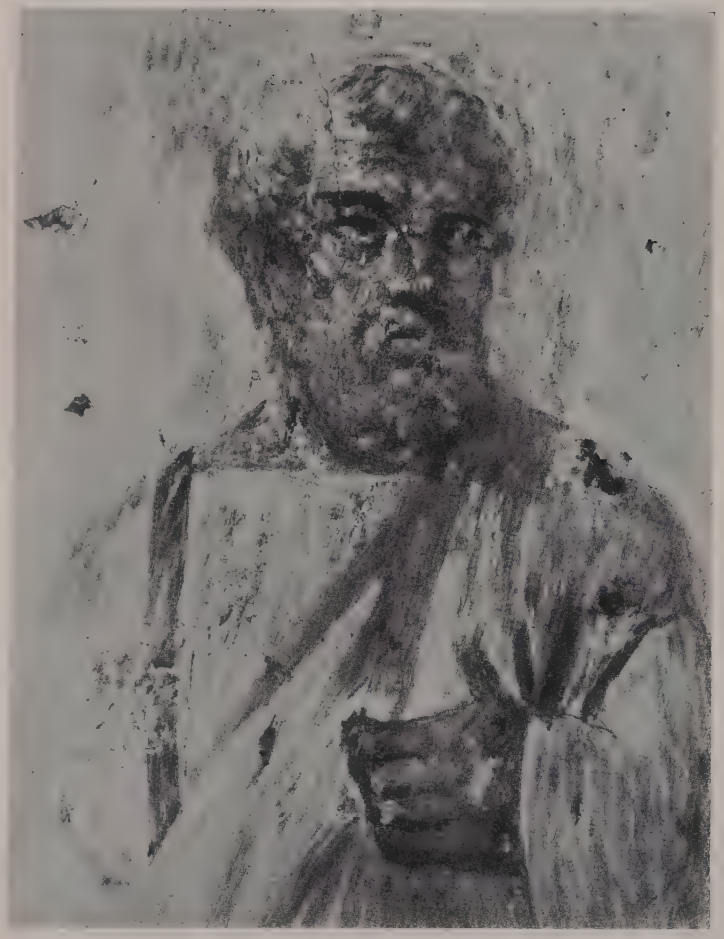
8. Rom, Katakombe der Domitilla

9. Rom, S. Giovanni e Paolo

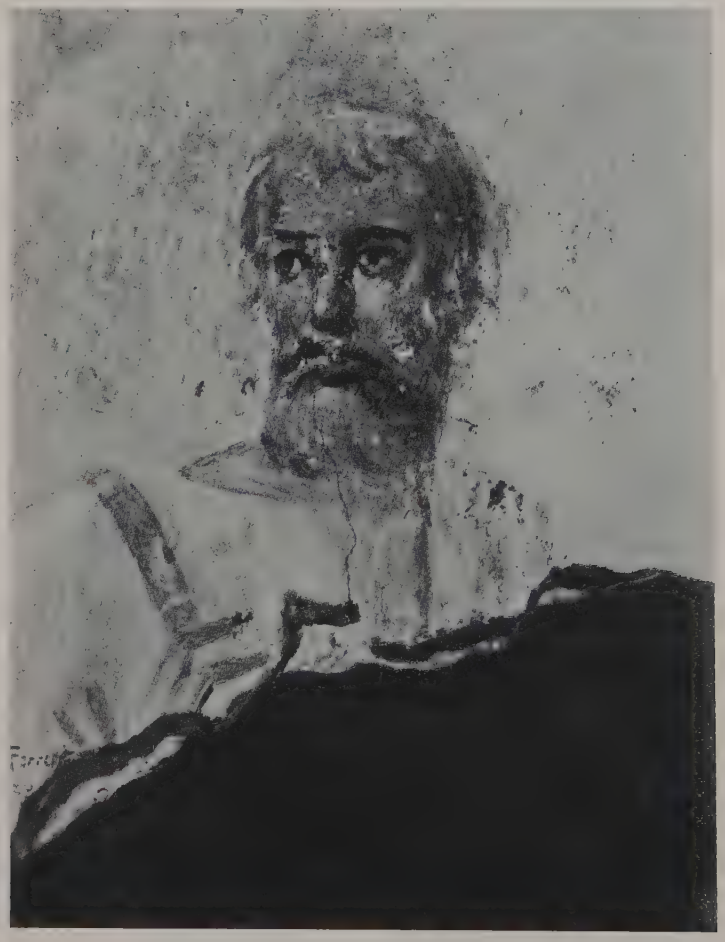
10. Rom, Katakombe der Domitilla

11. Rom, Katakombe des Praetextatus

12. Rom, Katakombe der Hl. Petrus und Marcellinus

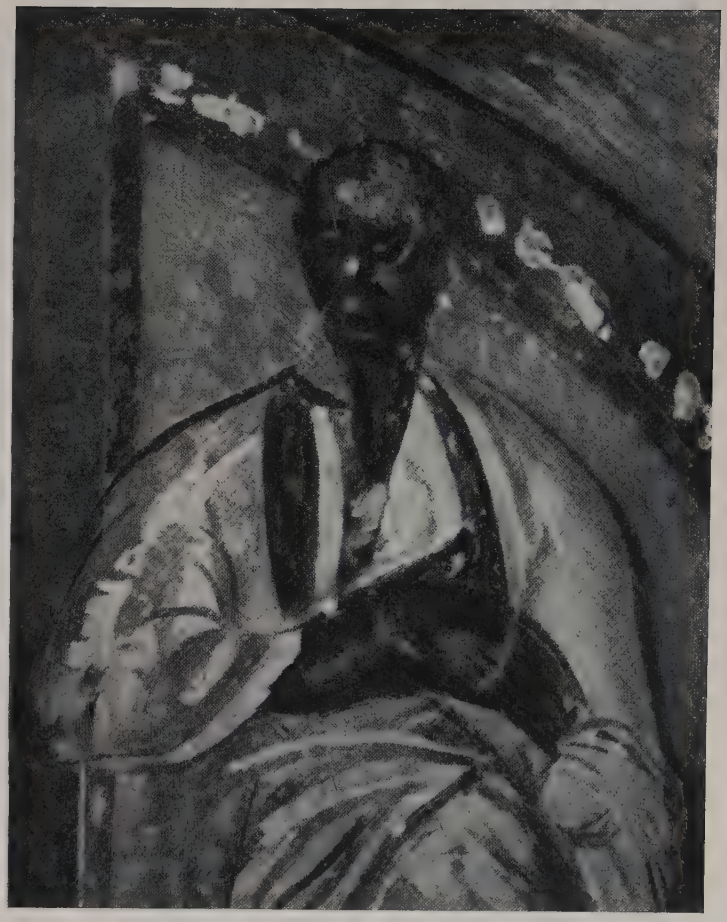


13. Rom, Viale Manzoni, Aureliergrab

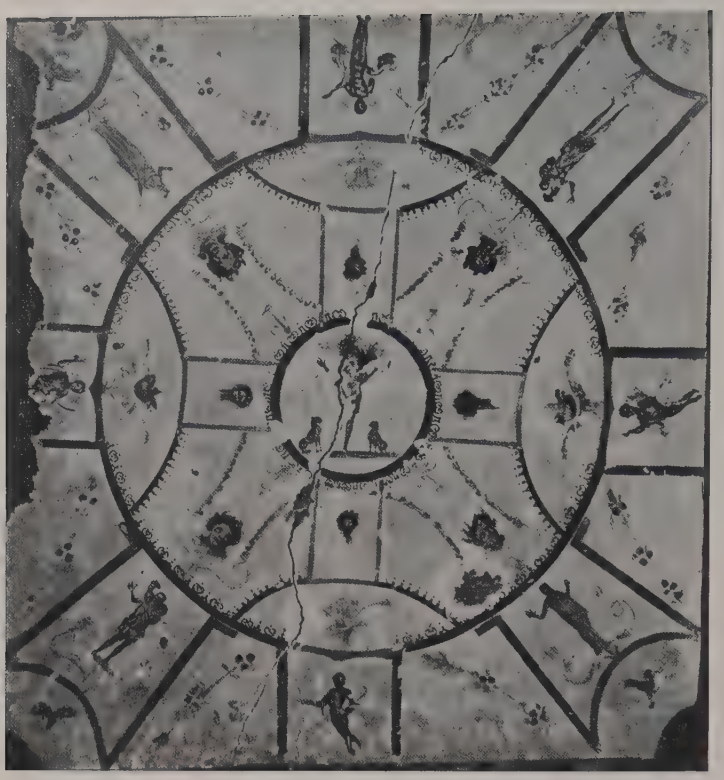


14. Rom, Viale Manzoni, Aureliergrab

15. Rom, Katakombe der Domitilla



16. Rom, Katakombe der Domitilla



17. Rom, Katakombe der Lucina

18. Rom, Coemeterium majus

19. Rom, Vigna massimo

20. Kairo, Museum

21. Paris, T. L. Fraser

22. Rom, S. Costanza, Umgangswölbung

23. Rom, S. Costanza, Apsis

24. Rom, S. Costanza, Umgang

25. Rom, S. Costanza, Umgangswölbung

26. Rom, S. Pudentiana

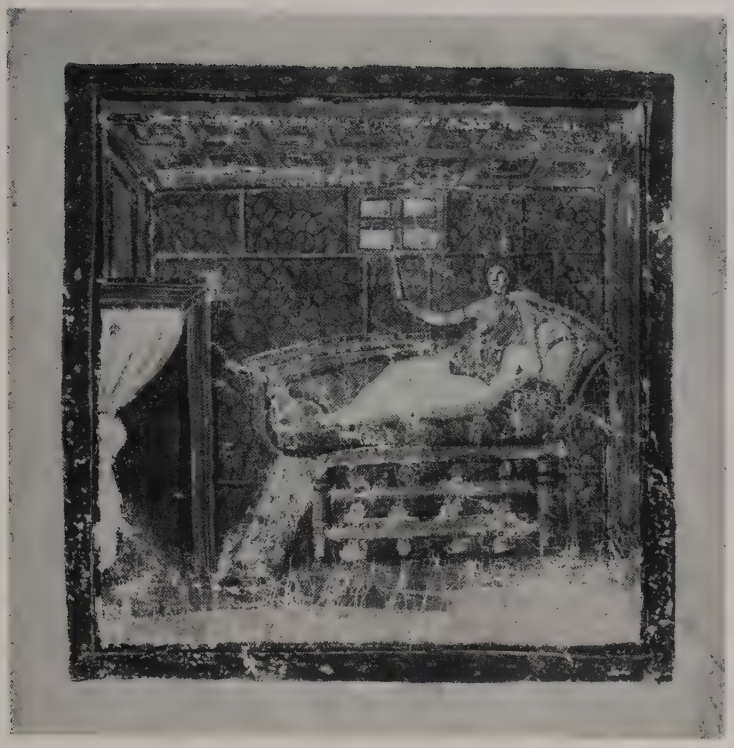
27. Mailand, S. Lorenzo, Kapelle S. Aquilino

28. Rom, S. Pudentiana. Teil

29. Mailand, S. Lorenzo, Kapelle S. Aquilino. Teil

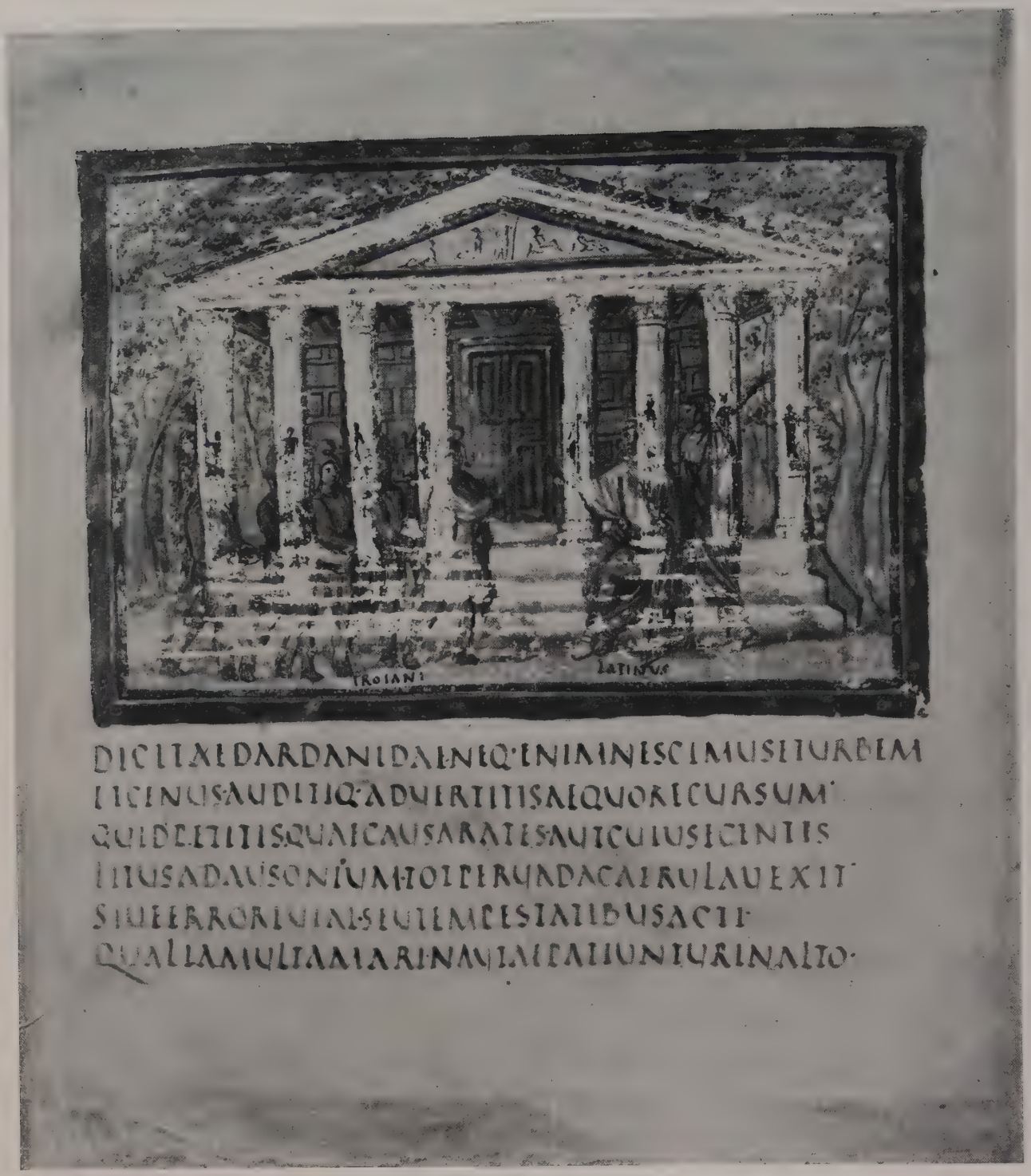
30. Rom, Katakombe der Domitilla

31. Mailand, Ambrosiana, F. 205. P. Inf. Homer, fol. 9 r.



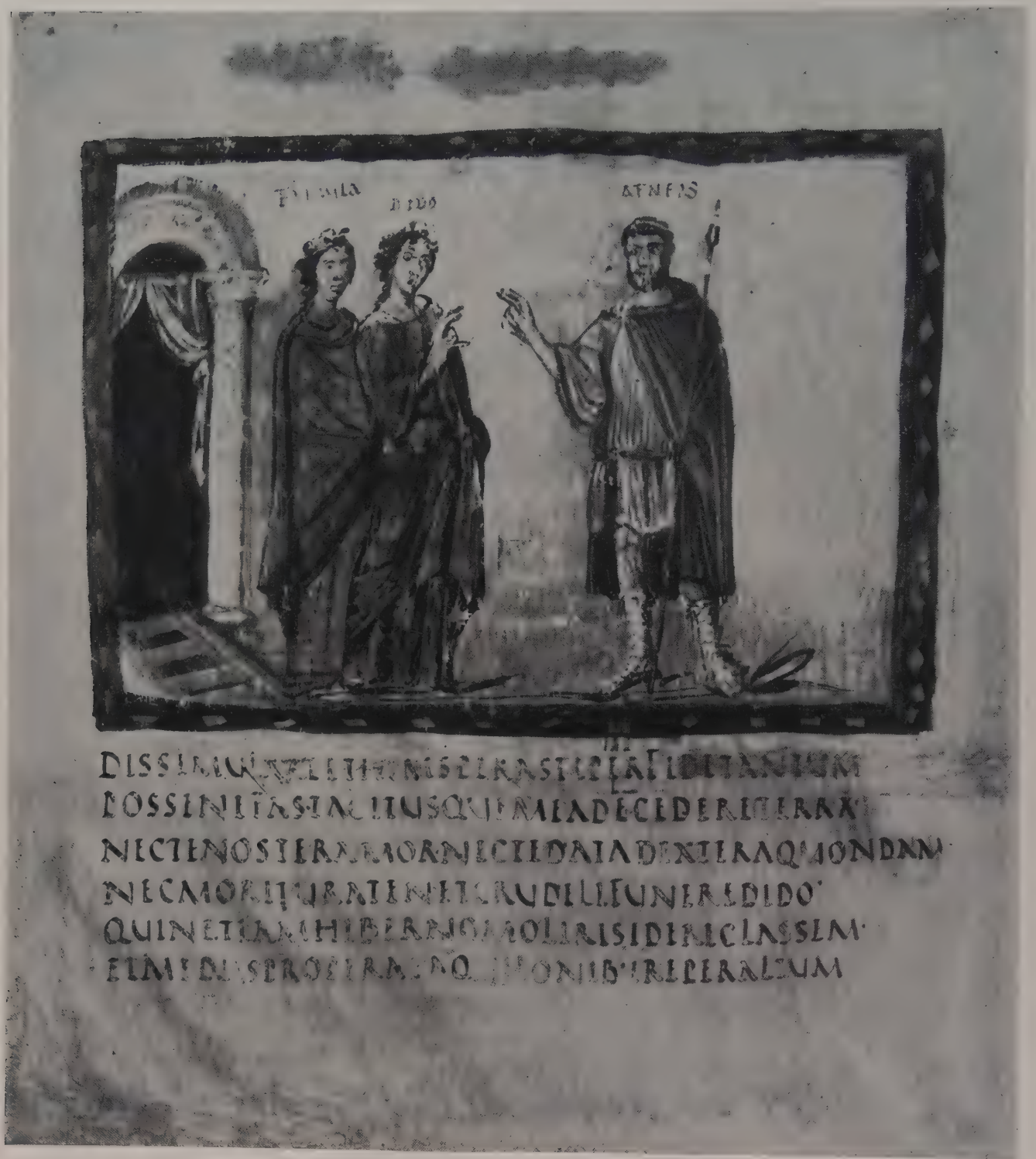
32. Rom, Vaticana, lat. 3225. Vergil, fol. 40r.

33. Rom, Vaticana, lat. 3225. Vergil, fol. 13r.

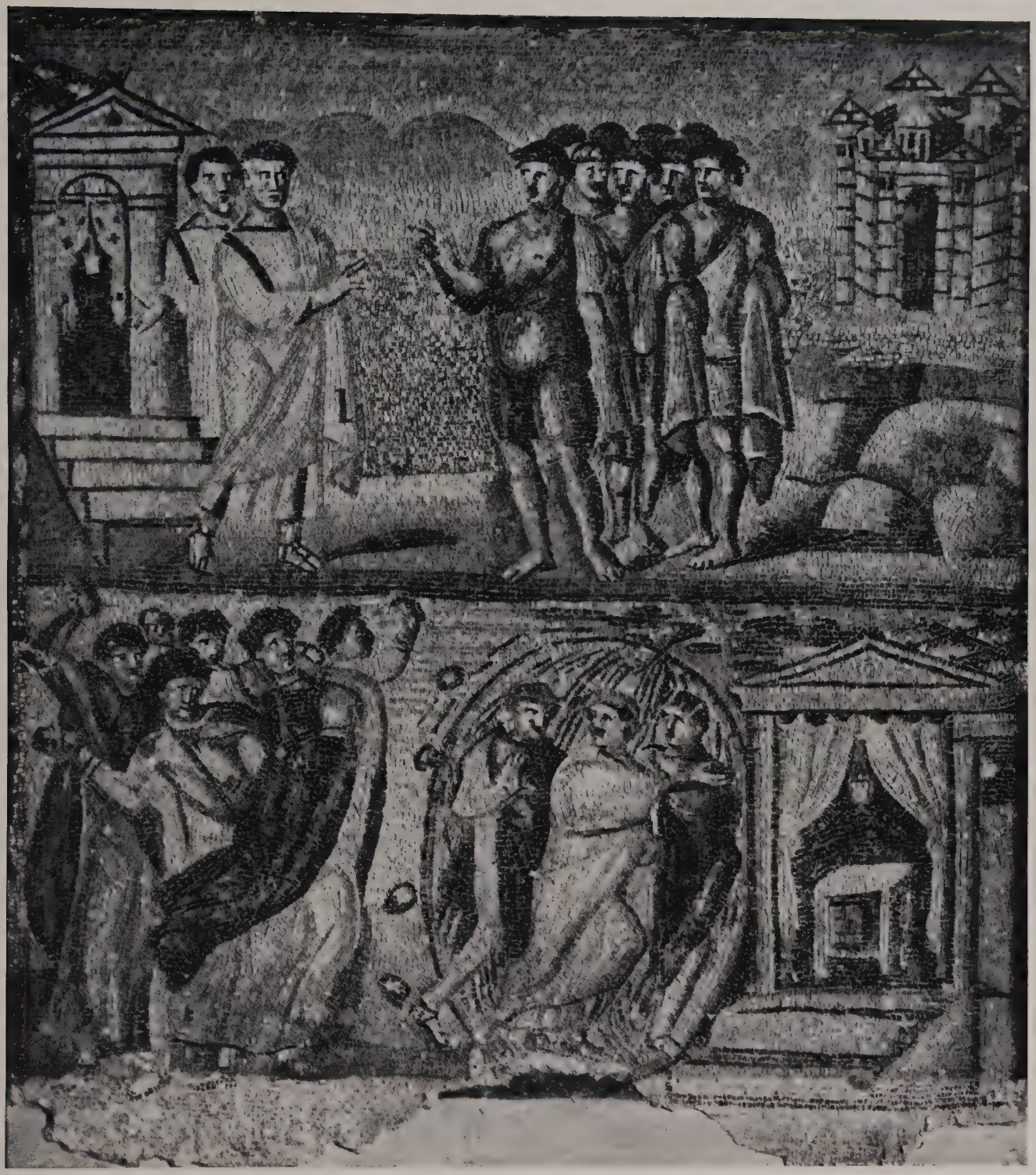


34. Rom, Vaticana, lat. 3225 Vergil, fol. 60v.

35. Rom, Vaticana, lat. 3225 Vergil, fol. 72v.



36. Rom, Vaticana, lat. 3225. Vergil, fol. 36 v.



37. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

38. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

39. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

40. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

41. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

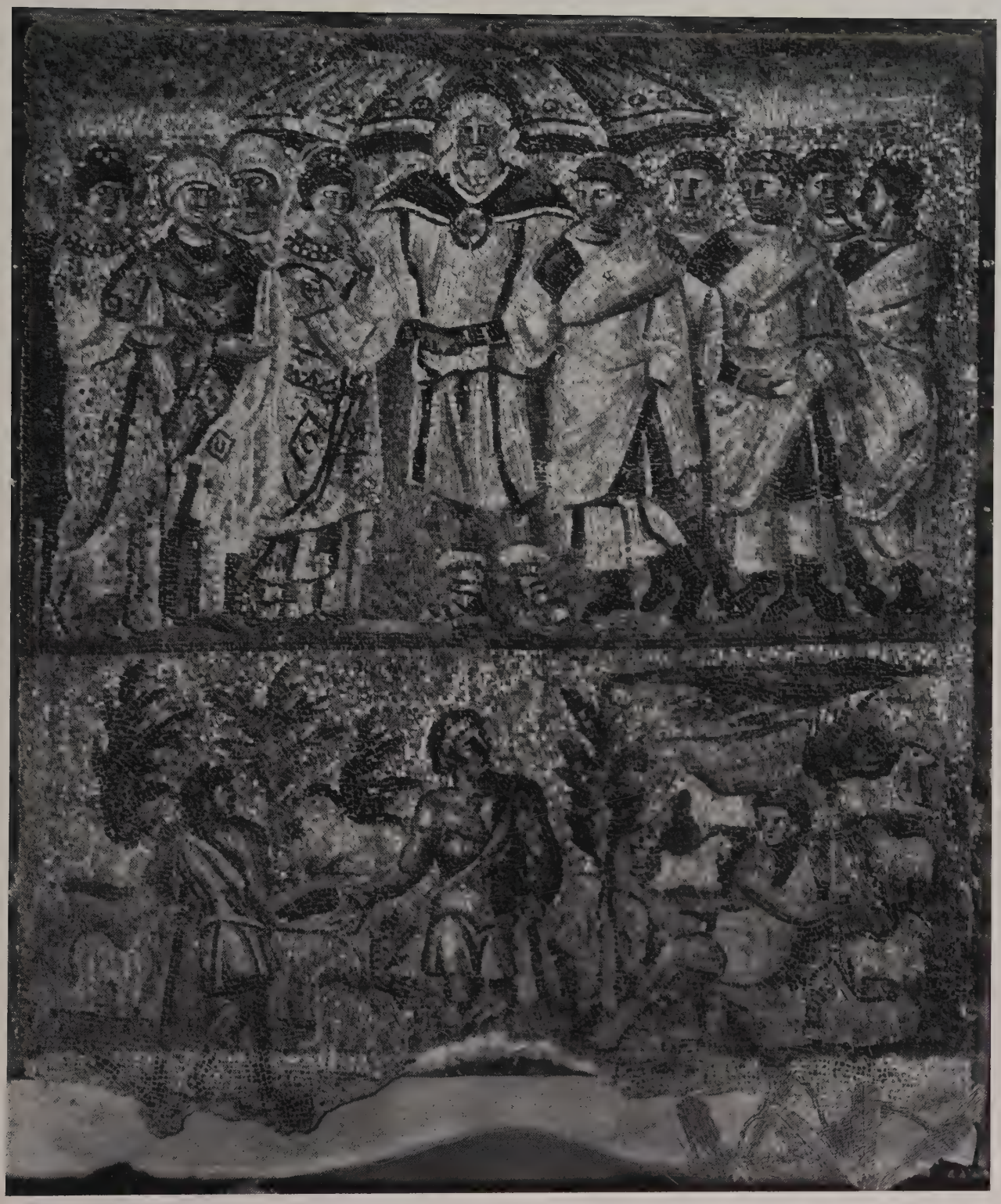
42. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

43. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

44. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

45. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

46. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses. Teil



47. Rom, S. Maria Maggiore, Gewände des Langhauses

48. Rom, S. Maria Maggiore, Triumphbogen

49. Rom, S. Maria Maggiore, Triumphbogen

50. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia

51. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia

52. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia

53. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia

54. Saloniki, St. Georgskirche, Kuppelmosaik

55. Mailand, S. Vittore bei S. Ambrogio

56. Mailand, S. Vittore bei S. Ambrogio

57. Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen

58. Ravenna, Baptisterium der Arianer

59. Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle

60. Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle

61. Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle

62. Ravenna, S. Apollinare Nuovo

CRISTINA SCA ANATOLIA SCA VICTORIA SCA PAVLINA SCA EMERENTIANA SCA DARIA SCA ANASTASIA SCA IVSTINA SCA PELAGIA SCA PERPETVA SCA VINCENTIA

63. Ravenna, S. Apollinare Nuovo

64. Ravenna, S. Apollinare Nuovo

65. Ravenna, S. Apollinare Nuovo

66. Ravenna, S. Vitale

67. Ravenna, S. Vitale

68. Ravenna, S. Vitale

69. Ravenna, S. Vitale

70. Ravenna, S. Vitale

71. Rom, Ss. Cosma e Damiano

72. Ravenna, S. Vitale

73. Parenzo

74. Ravenna, S. Apollinare Nuovo

75. Ravenna, S. Apollinare Nuovo

76. Wien, Nationalbibliothek, Med. graec. I. Dioscorides, fol. 6b

77. Wien, Nationalbibliothek, Med. graec. I. Dioscorides, fol. 4b

78. Wien, Nationalbibliothek, Med. graec. I. Dioscorides, fol. 5b

79. Wien, Nationalbibliothek, Med. graec. I. Dioscorides, fol. 391b

80. Paris, Nationalbibliothek, suppl. gr. 1286. Matthäusfragment aus Sinope, fol. 10 v.

81. Paris, Nationalbibliothek, suppl. gr. 1286. Matthäusfragment aus Sinope, fol. 15r.

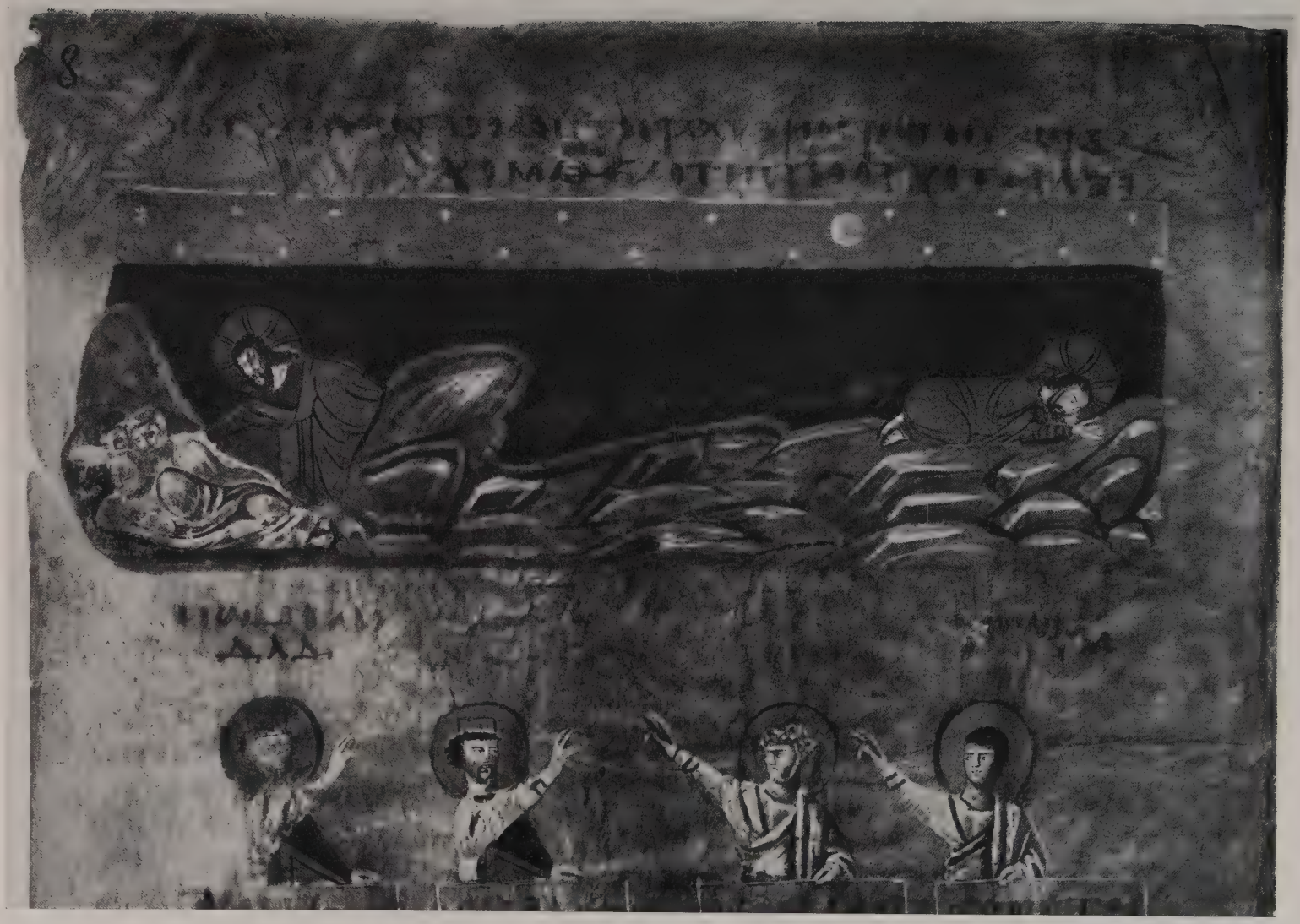
82. Paris, Nationalbibliothek, suppl. gr. 1286. Matthäusfragment aus Sinope, fol. 29 r.

83. Paris, Nationalbibliothek, suppl. gr. 1286. Matthäusfragment aus Sinope, fol. 30 v.

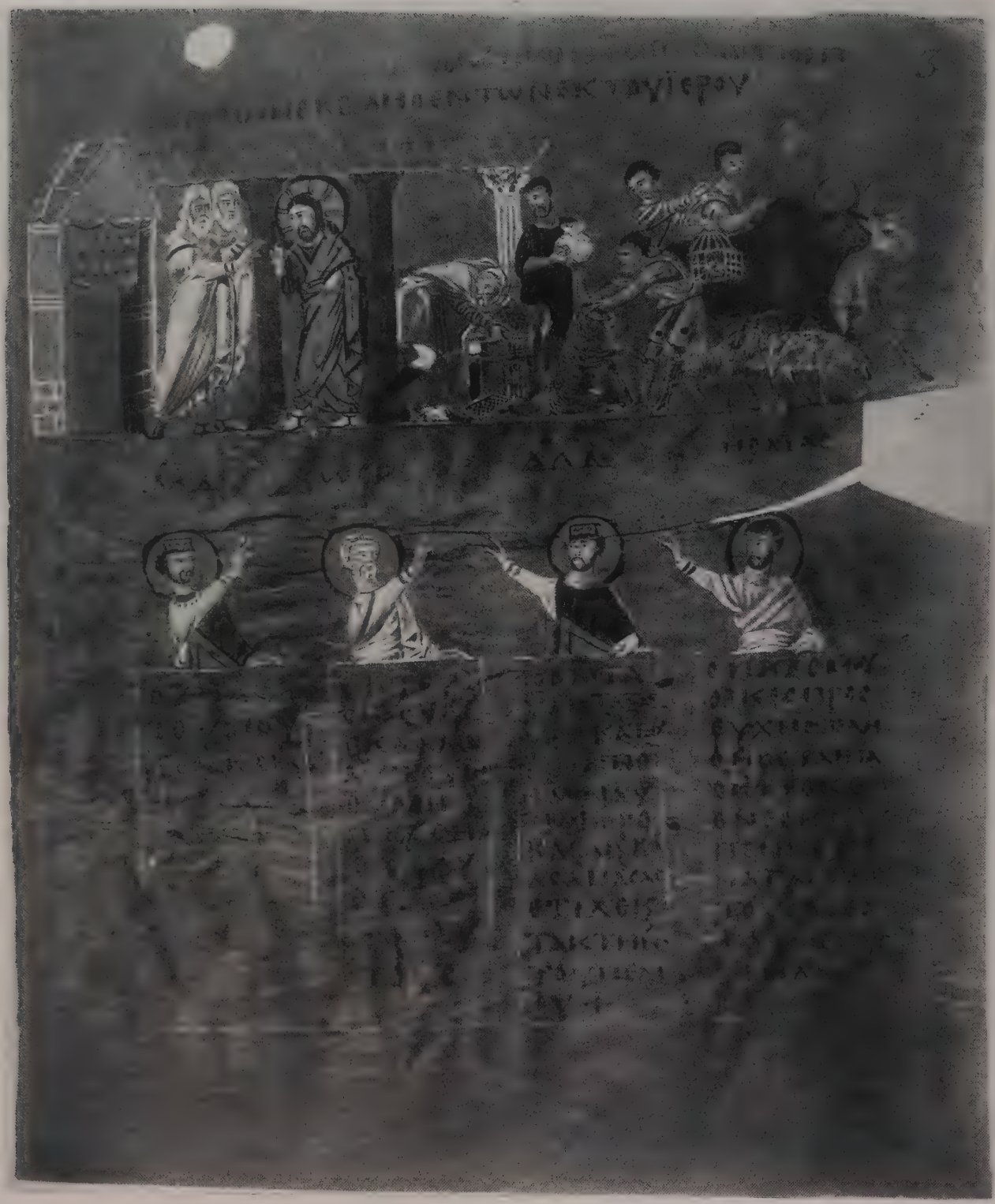
84. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 5r.

85. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 121 r.

86. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 2 v., Teil

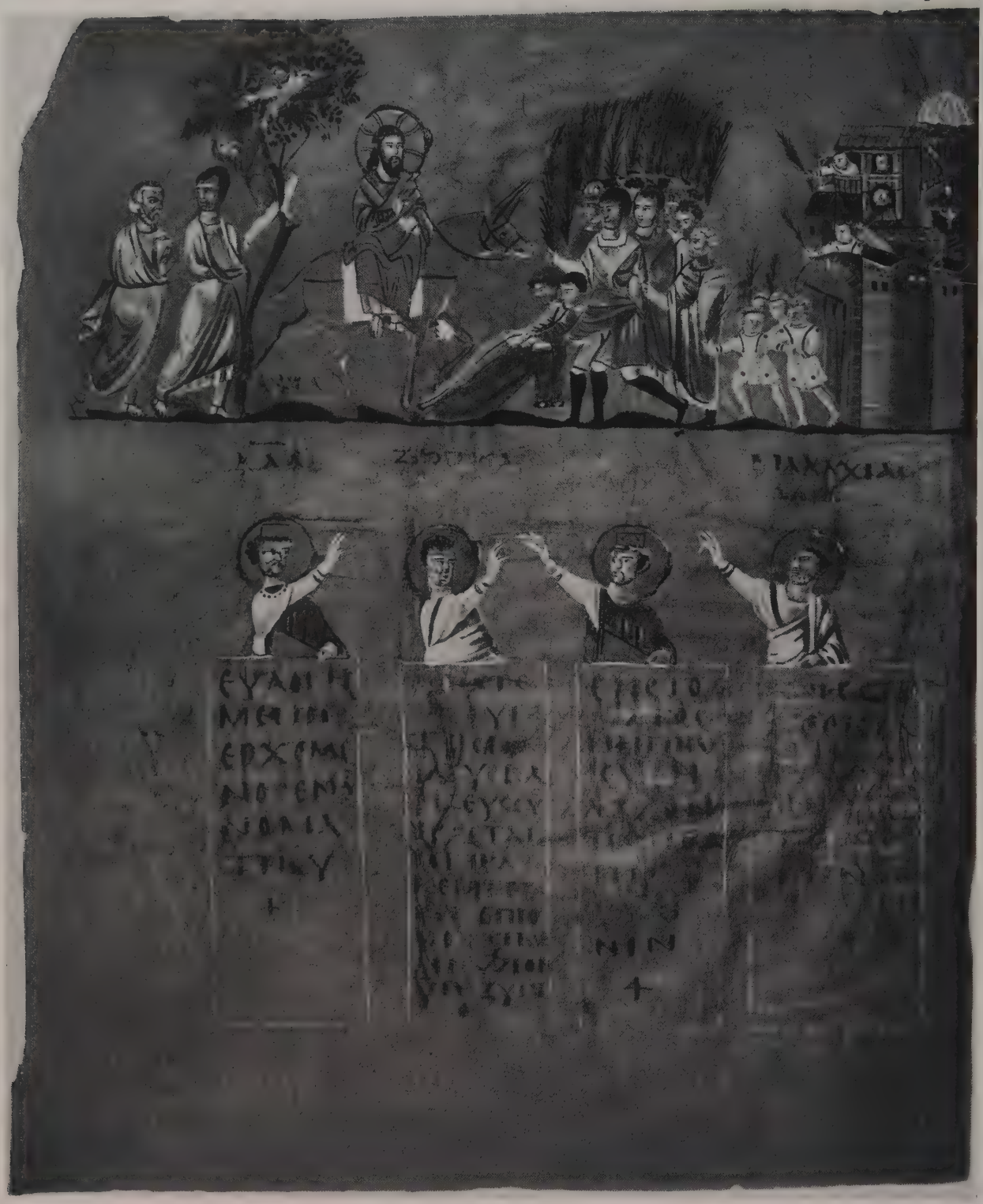


87. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 4 v., Teil

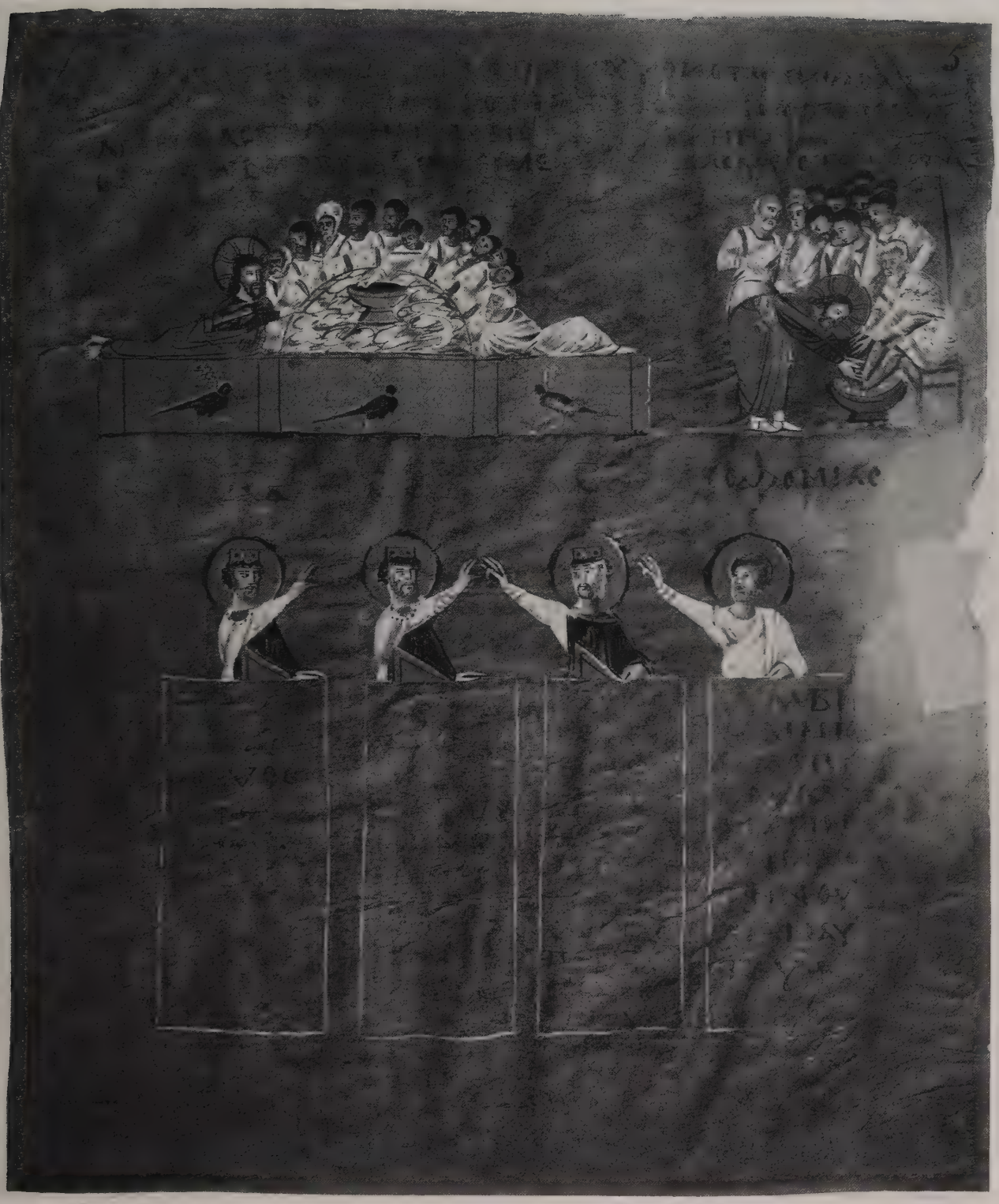


88. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 2r.

89. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 7 v.



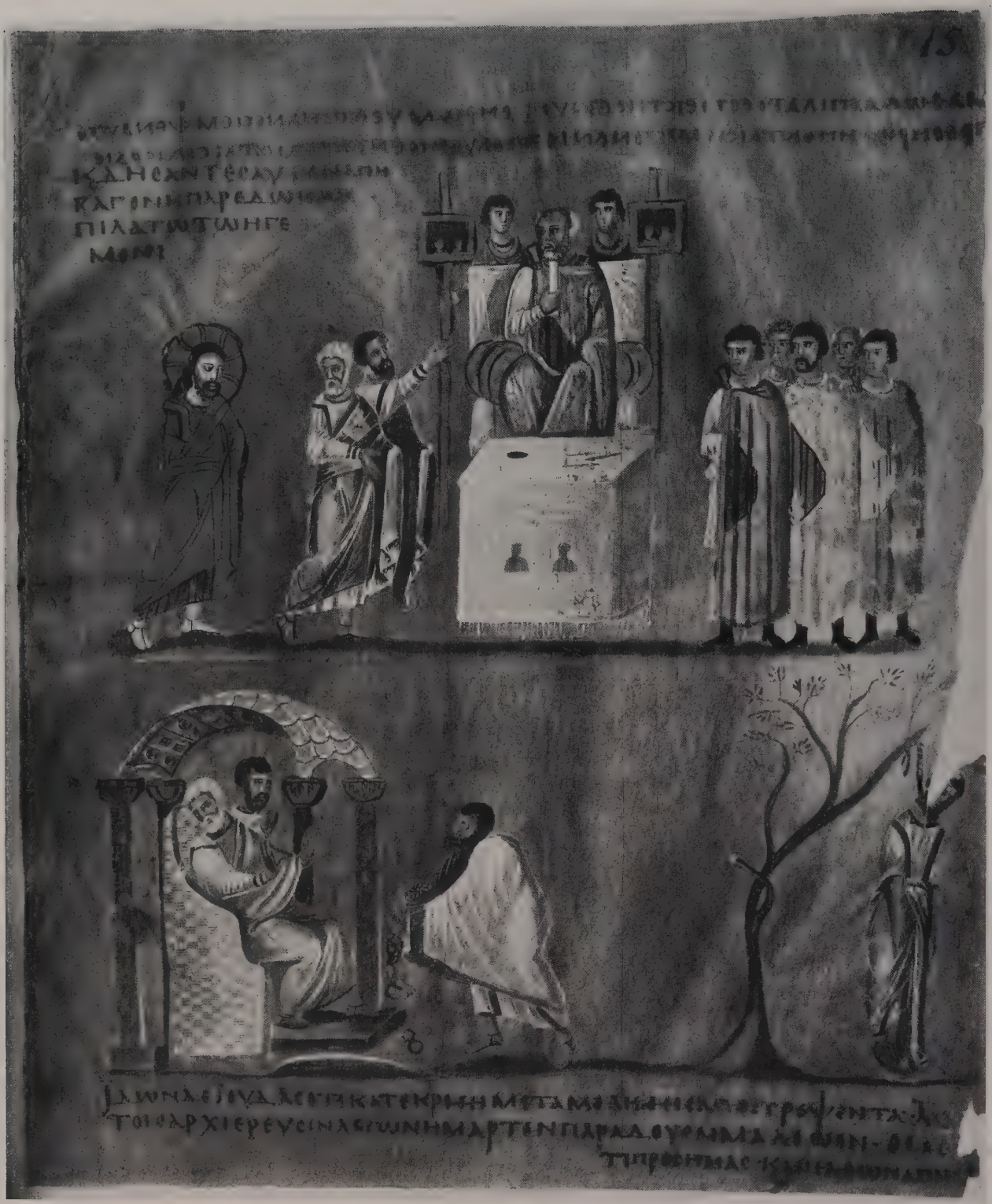
90. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 1 v.



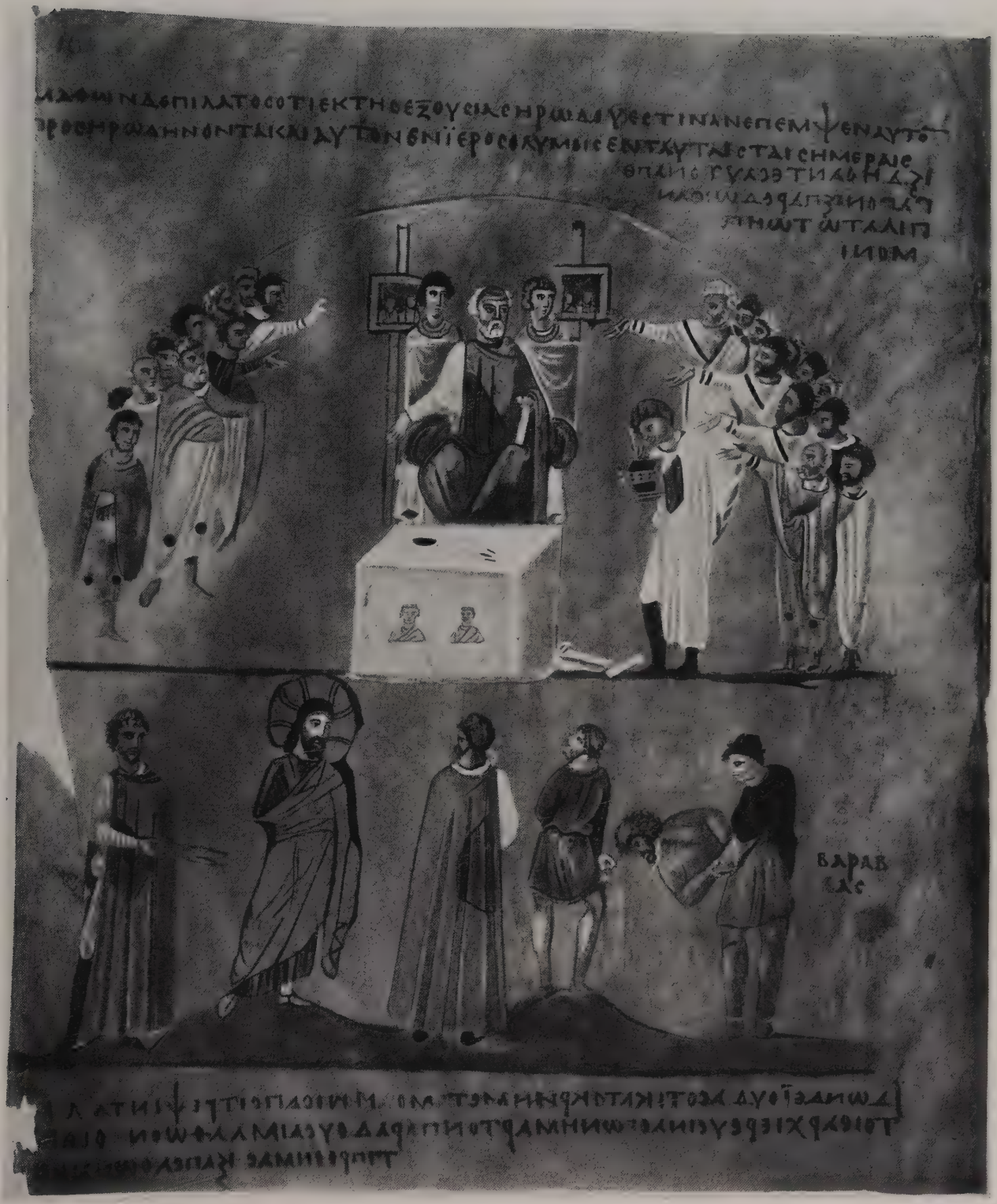
91. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 3 r.

92. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 3 v.

93. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 4r.



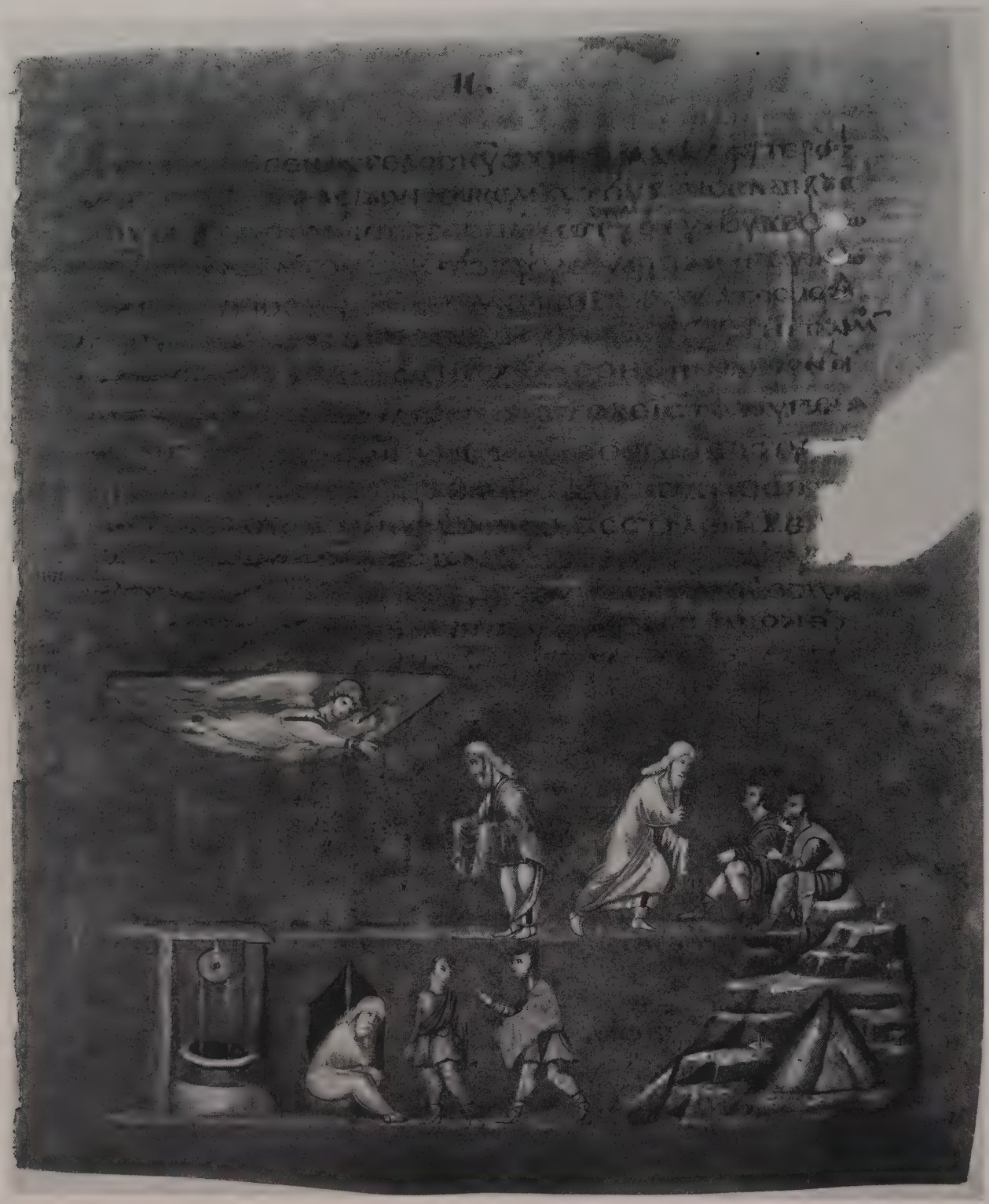
94. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 8 r.



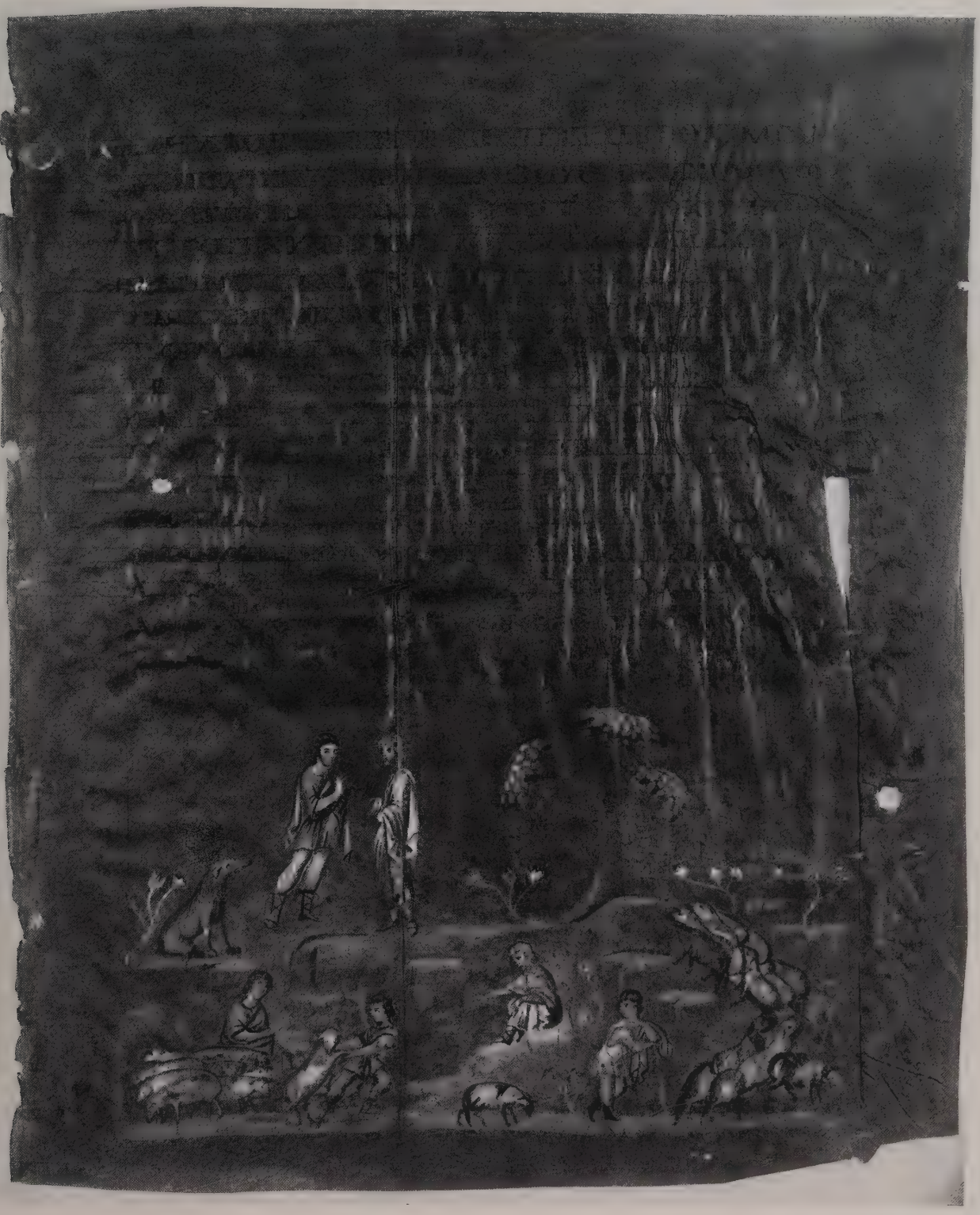
95. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 8 v.

96. Rossano, Purpurhandschrift, fol. 3v., Teil

97. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 24, Teil

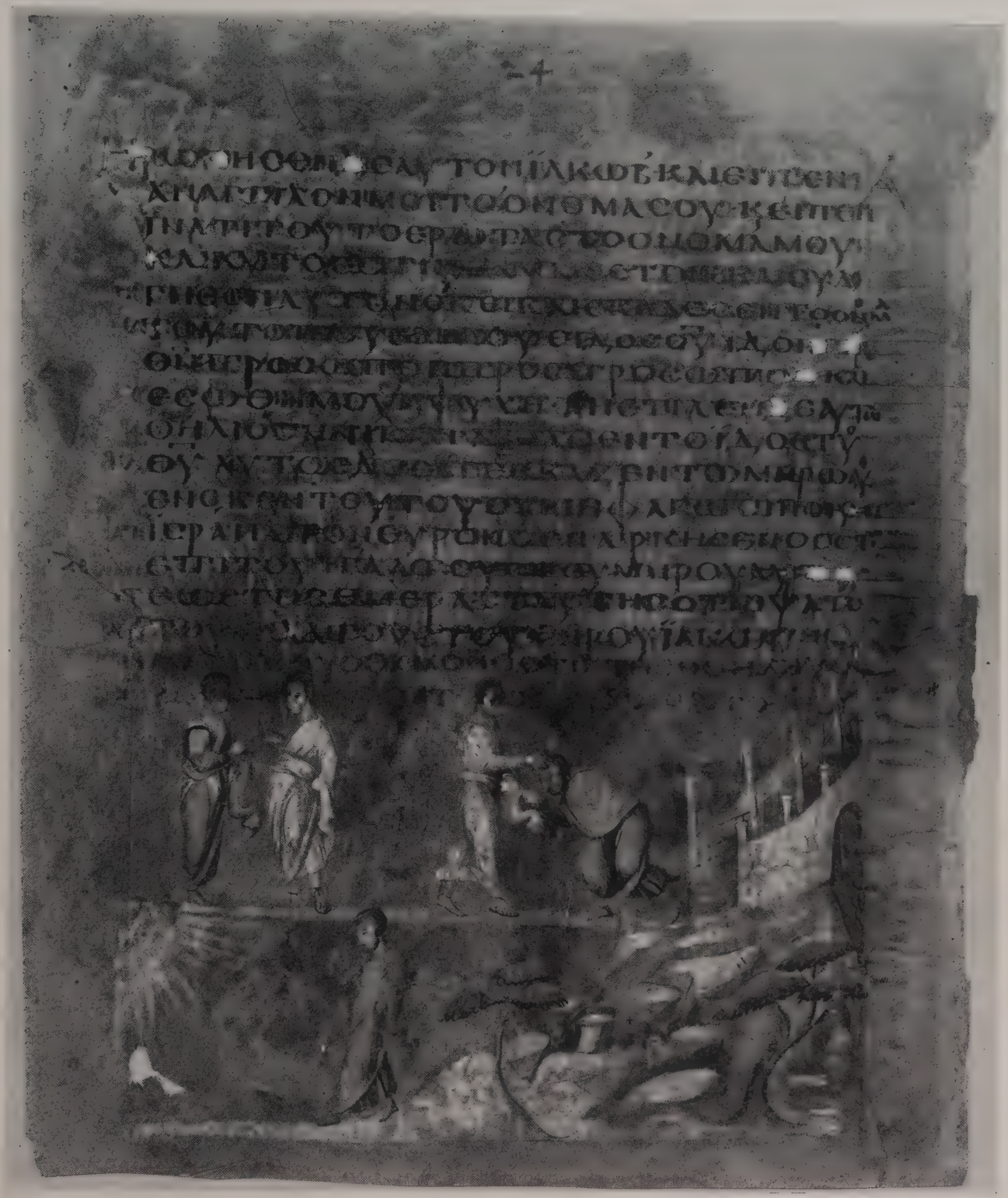


98. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 11

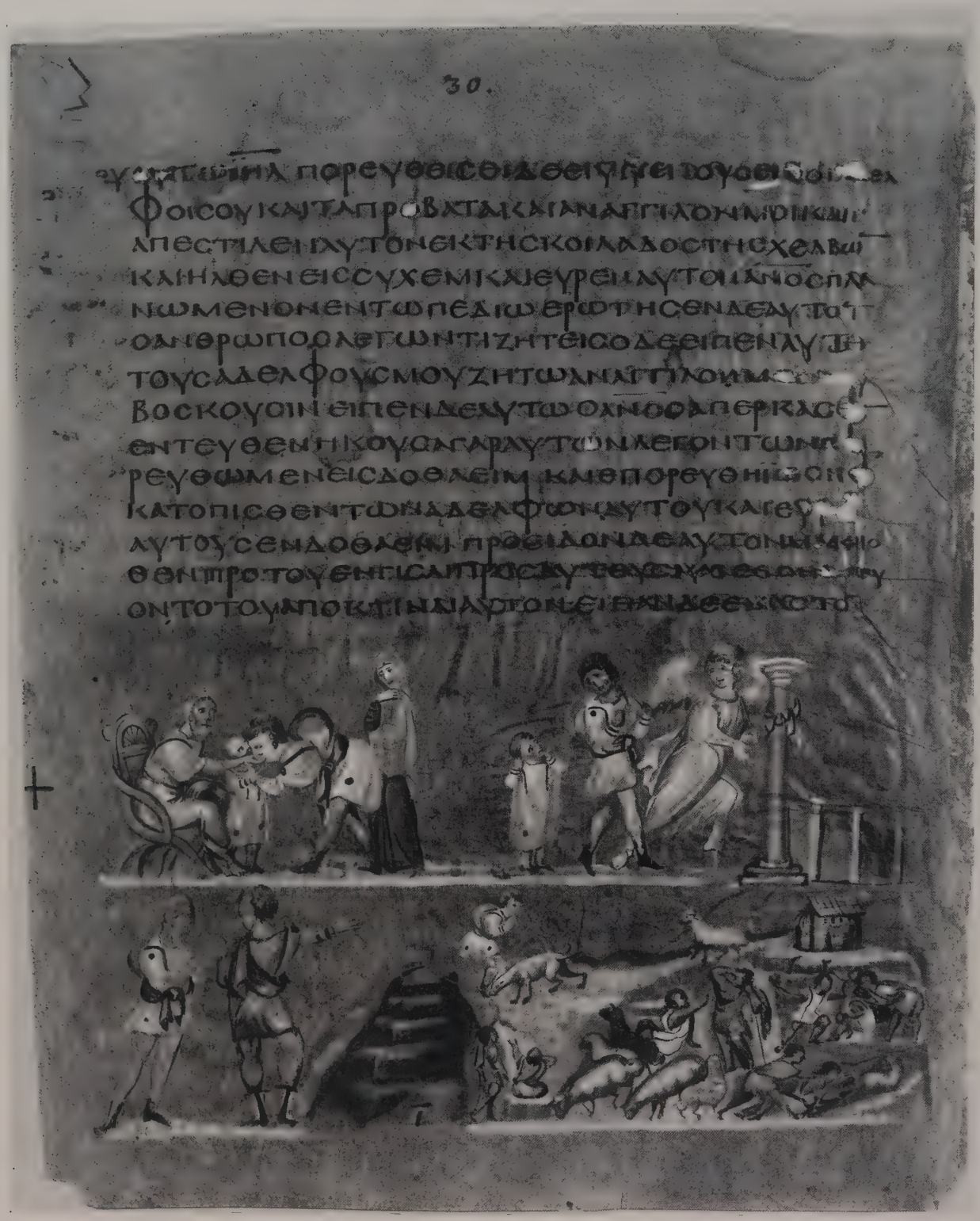


99. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 17

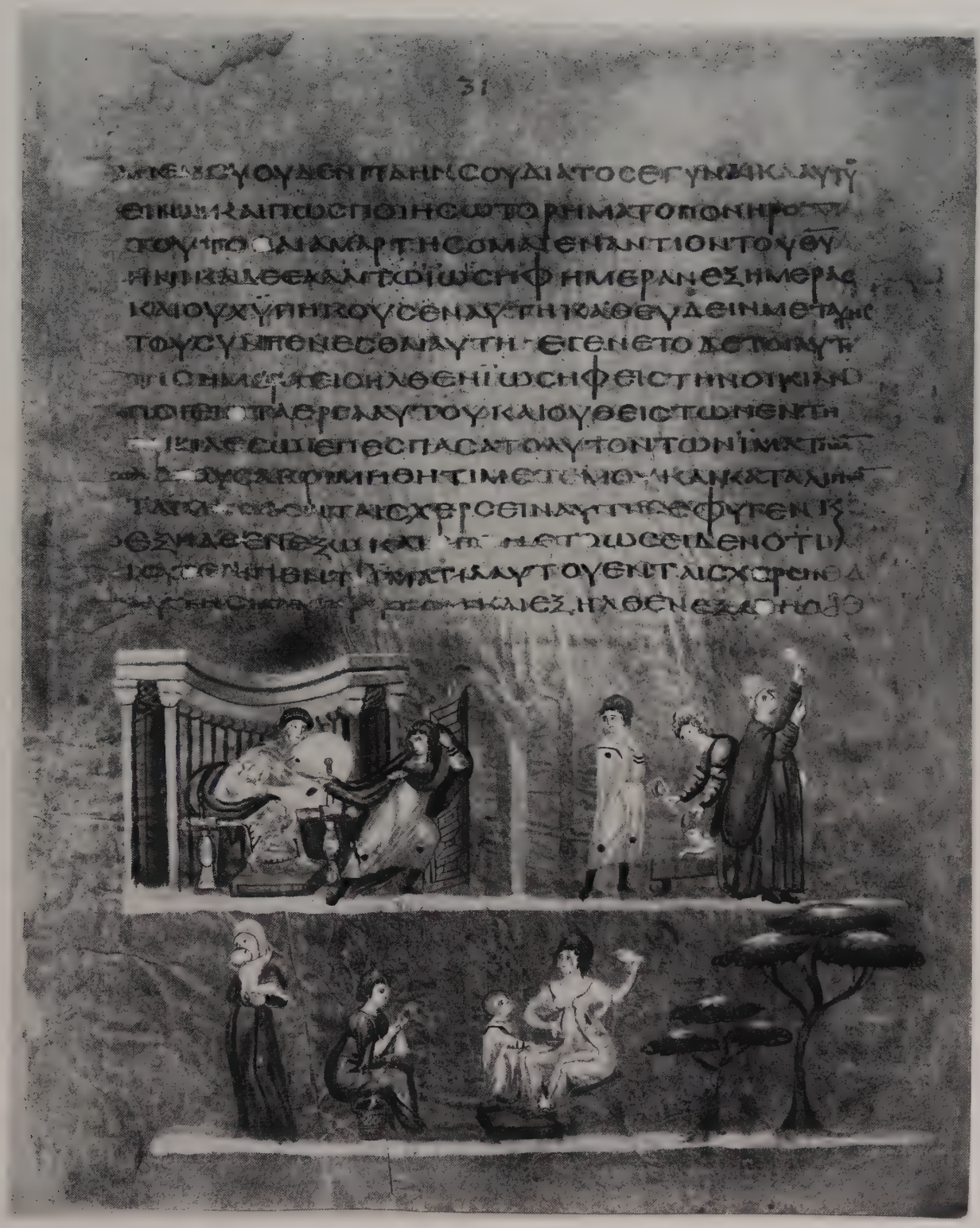
100. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 20



101. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 24

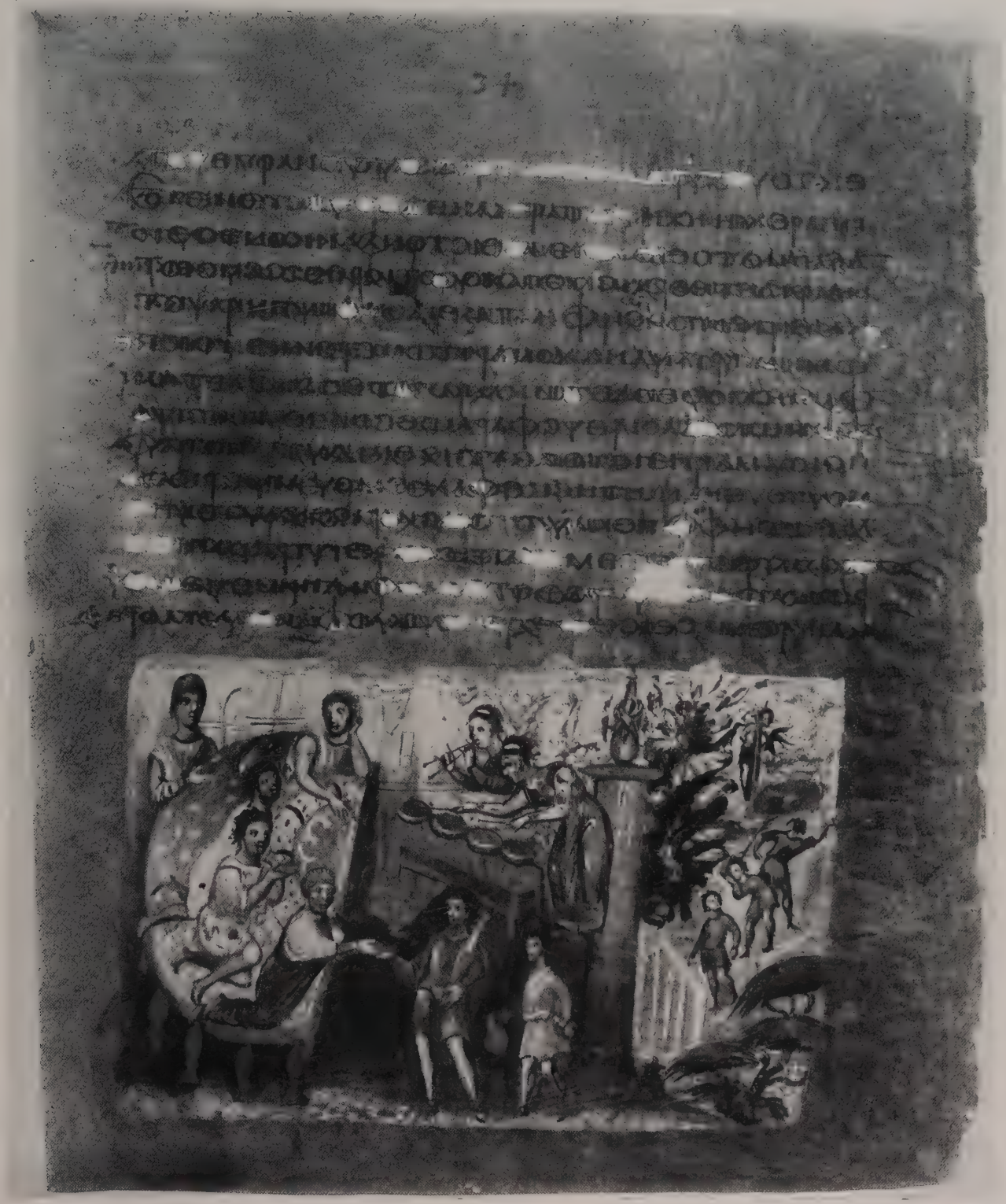


102. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 30

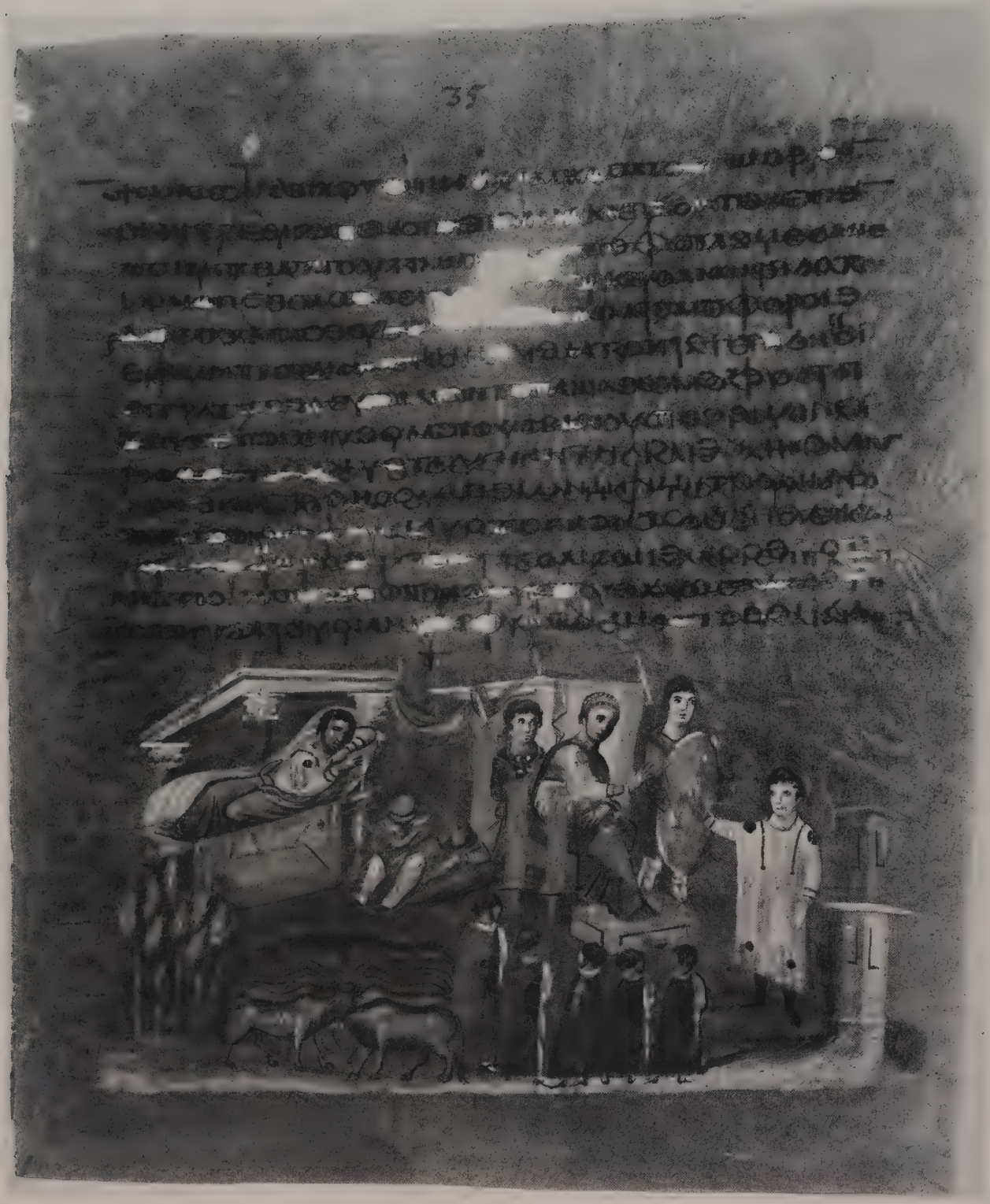


103. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 31

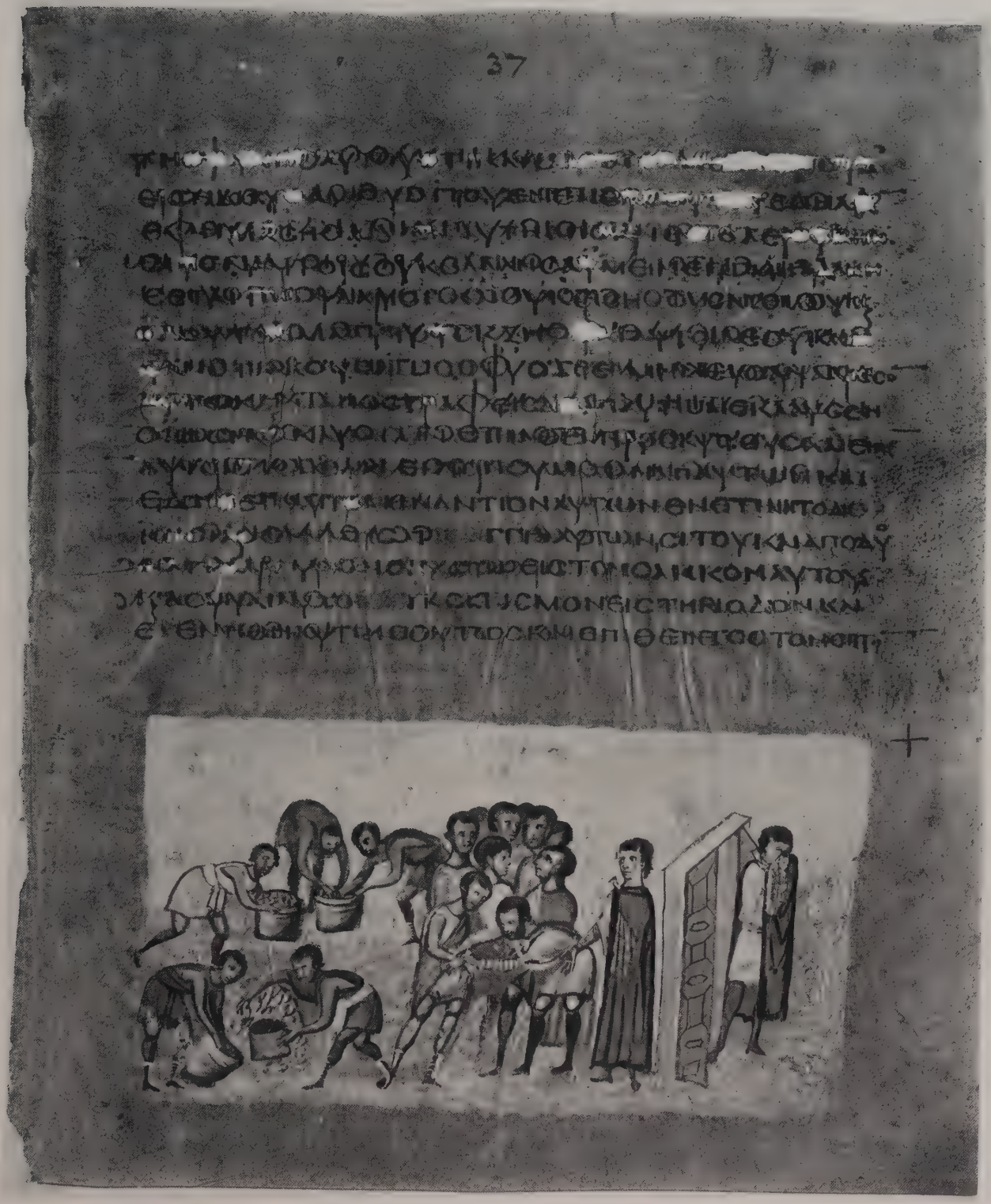
104. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 33



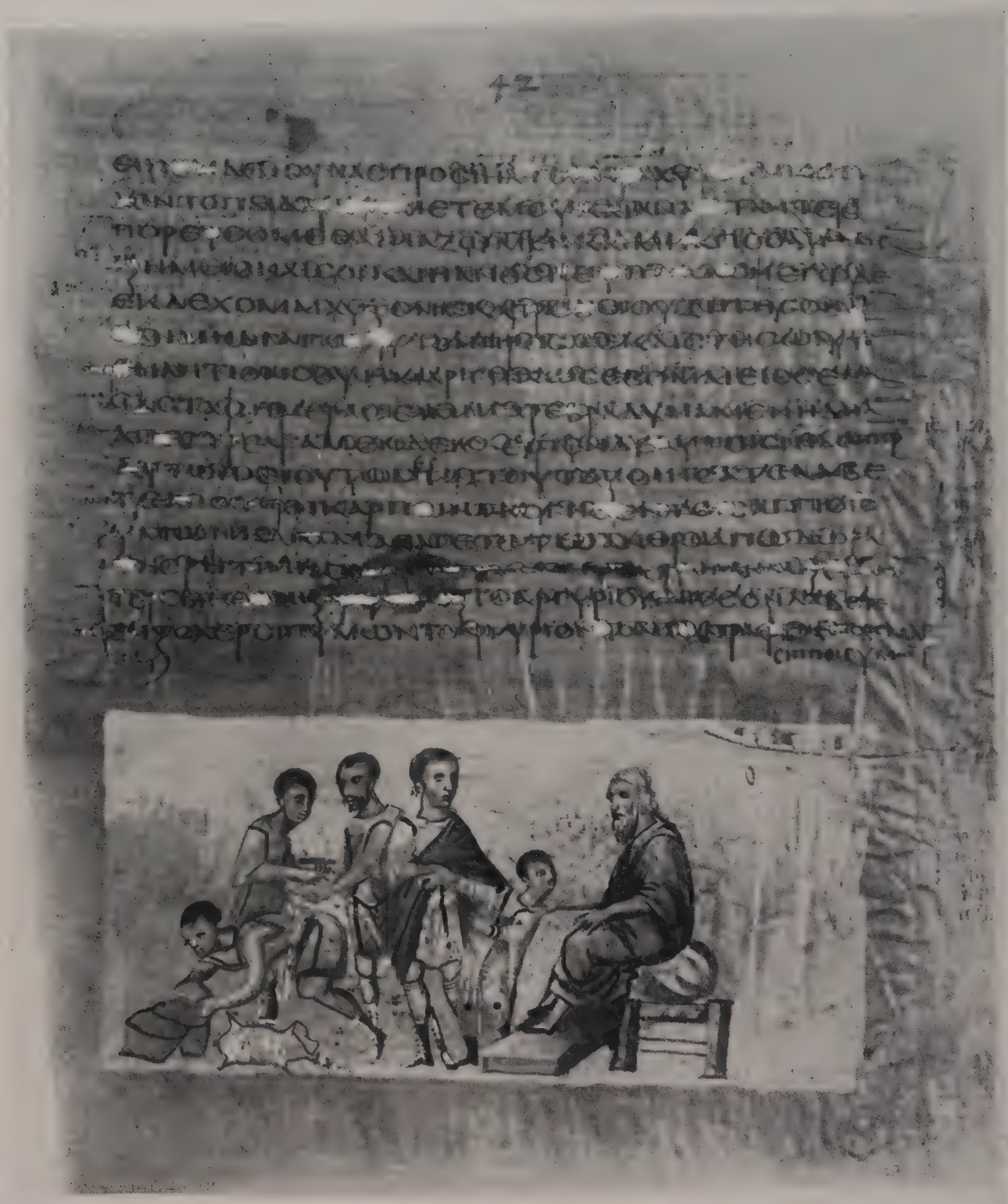
105. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 34



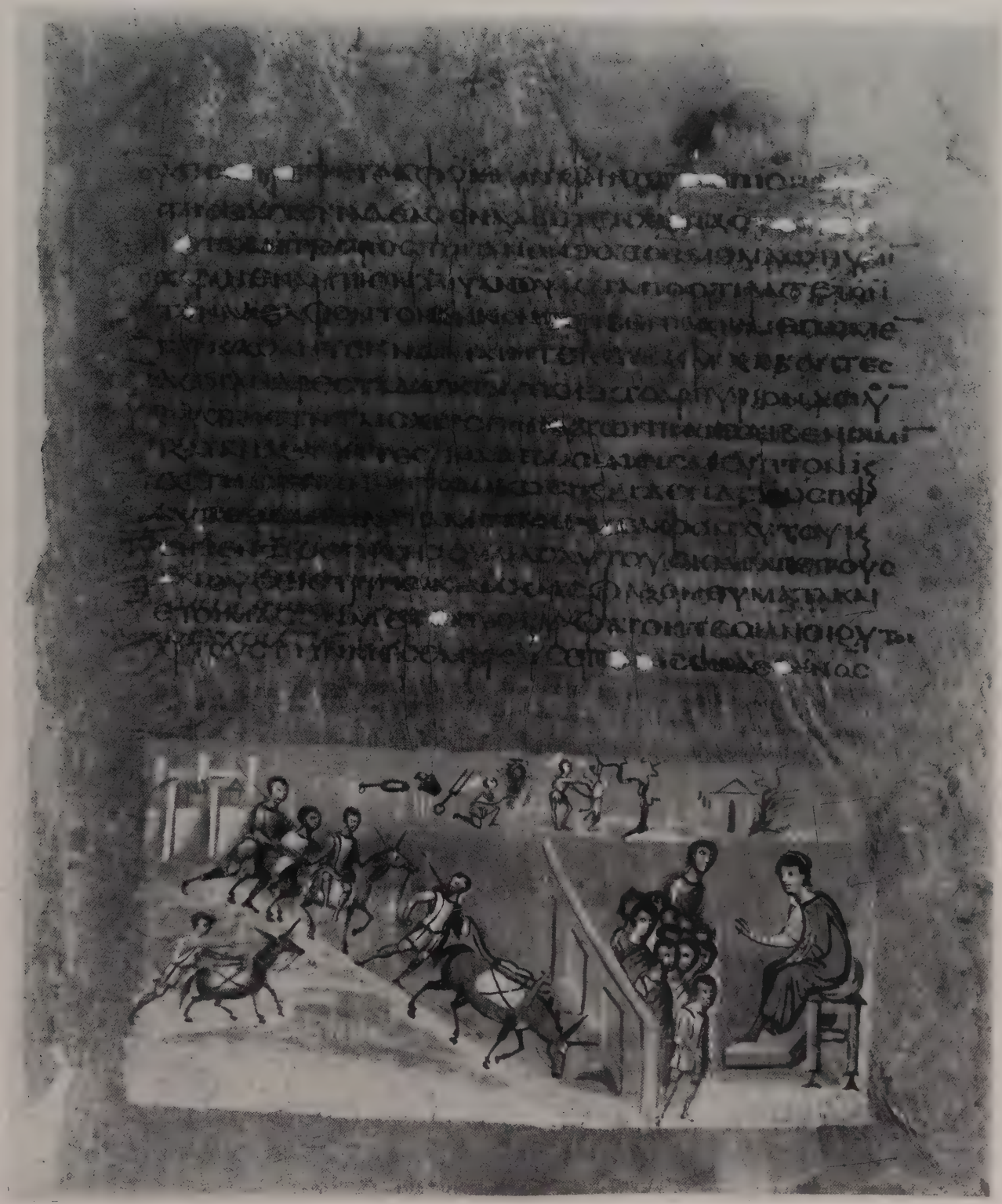
106. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 35



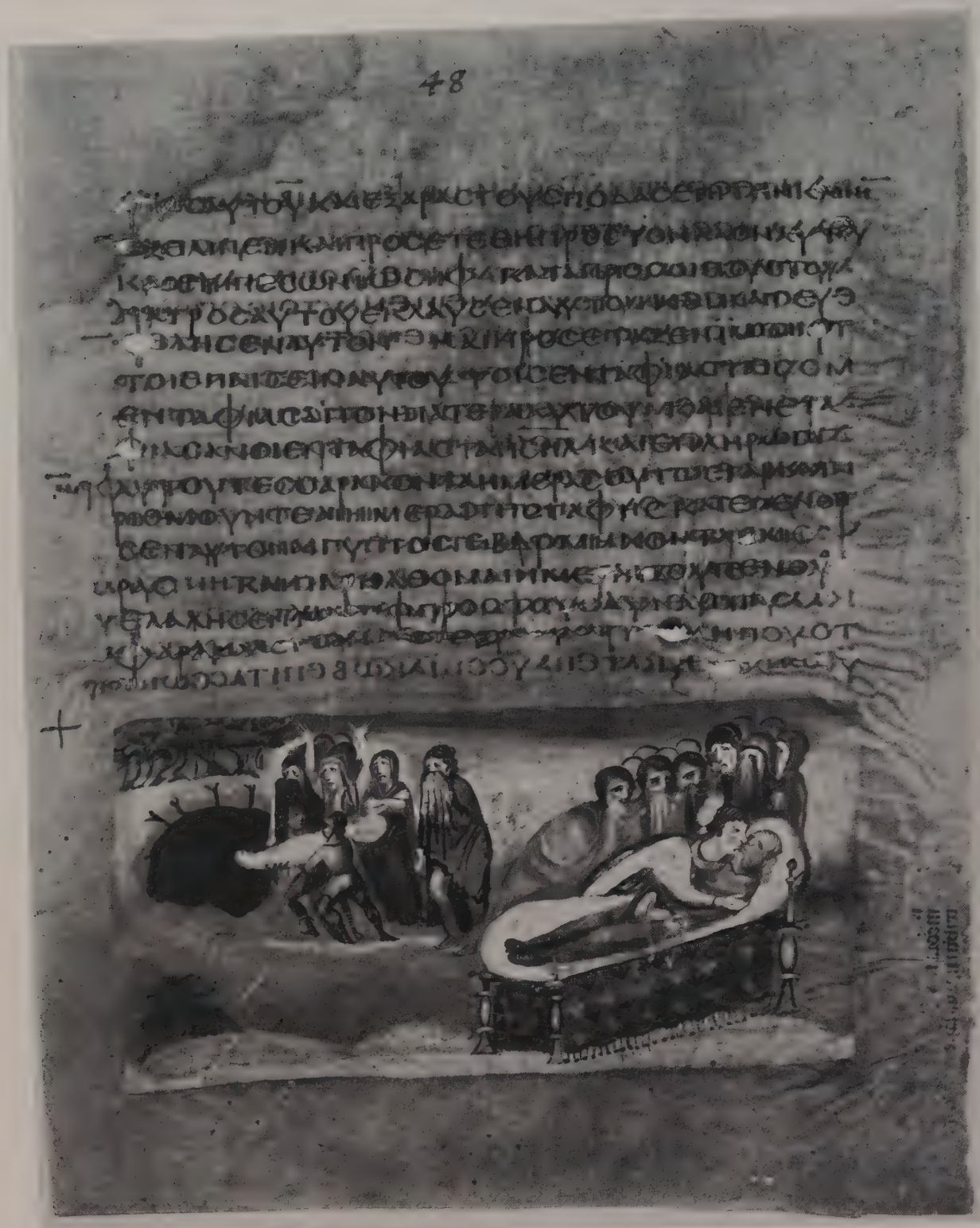
107. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 37



108. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 42



109. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 43



110. Wien, Nationalbibliothek, Theol. gr. 31. Genesis, pg. 48

111. Florenz, Laurentiana, Plut. I., Cod. 56. Rabulashandschrift

112. Florenz, Laurentiana, Plut. I., Cod. 56. Rabulashandschrift

113. Florenz, Laurentiana, Amiat. I

114. Rom, Vaticana, Pal. gr. 431. Josuarolle, Teil

115. Rom, Vaticana, Pal. gr. 431. Josuarolle, Teil

116. Rom, Vaticana, Pal. gr. 431. Josuarolle, Teil

117. Rom, Vaticana

431. Josuarolle XI und XII

118. Wien, Nationalbibliothek, 847 (Theol. 682). Eusebius und Rufinus, fol. 1

119. Saloniki, S. Demetriuskirche, Pfeilermosaik

120. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio

121. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio

122. Rom, S. Giovanni in Laterano, Oratorium S. Venanzio

123. Rom, S. Agnese f. l. m.

124. Rom, S. Maria in Cosmedin

125. Rom, Vatikanische Grotten

126. Rom, S. Prassede

127. Rom, S. Prassede

128. Rom, Vaticana, lat. 3867. Vergil, fol. 100 v.

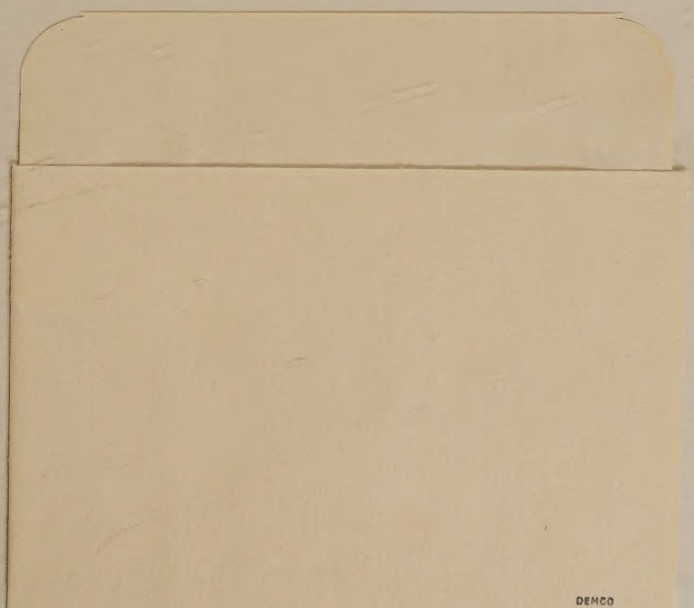
129. Rom, Vaticana, lat. 3867. Vergil, fol. 188v.

130. Etschmiadsin, Evangeliar

78/URR

150

8396

N7832. K6

a39001 008909411b